

REMEK - DJELA U VELIKOM FORMATU

IMPRESIONISTI



REMEK-DJELA U VELIKOM FORMATU

IMPRESIONISTI

i postimpresionisti

Slike

Crteži

Grafike

105 reprodukcija

Izbor i uvod: Keith Roberts

Autor i izdavač najtoplije zahvaljuju svim vlasnicima - ustanovama i pojedincima — koji su omogućili reproduciranje slika što se nalaze u njihovu posjedu. Djela Degasa, Renoira i Moneta © by SPADEM, Paris 1957; djela Cassata, Guillaumina i Gonzalèza © by ADAGP, Paris 1975; slika 88 © by the City of Oslo Museum 1975. Fotografije za slike 9, 40, 81 i 84 stavili su nam na raspolaganje M. Knoedler & Company, Inc., New York, a za slike 1, 5, 18, 42 i 86 Scala, Firenca.

Impresionisti i postimpresionisti

First published 1975

© 1975 by Phaidon Press Limited, Oxford
under the title

THE IMPRESSIONISTS AND
POST-IMPRESSIONISTS

All rights reserved

Prvo hrvatsko izdanje 1977

© by Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Za izdavača: Viktor Kipčić

Urednik: Zdenko Uzorinac

Preveo s engleskog Janko Paravić

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the Copyright owner

Printed in Yugoslavia

IMPRESIONISTI I POSTIMPRESIONISTI

IMPRESIONISTI I POSTIMPRESIONISTI

IMPRESIONISTI I POSTIMPRESIONISTI

U proljeće 1874. godine grupa nepriznatih francuskih slikara priredila je izložbu u Parizu u prostorijama jednoga od svojih prijatelja, fotografa Nadara. Bilo je tridesetak izlagača, a među njima Pissarro, Sisley, Degas, Renoir, Monet, Cézanne i Berthe Morisot. Izložba je doživjela neuspjeh. Javnost je bila neprijateljski raspoložena; dio se ljutio a dio im se rugao. Štampa je bila nemilosrdna do krajnosti. Činjenica da je jedna Monetova slika, koja je prikazivala pogled na luku u Le Havreu za vrijeme sunčeva izlaska, bila nazvana »Impresija«, navela je jednoga kritičara da je odbaci i prikaže kao puku »impresiju« i ništa više. Tako je nastao izraz »impresionist« koji se kao i riječ »gotika«, upotrebljavao u početku u pogrdnom smislu.

No to ni u kojem slučaju nije kraj priče. Impresionizam i pokret koji se razvio iz njega, neoimpresionizam, tako su napredovali da su postali najomiljelije slikarske škole.

Što je to u slikama Renoira ili Maneta, Gauguina ili van Gogha da ih svi tako vole i da im se dive? Zašto ih toliki biraju za ukras svojih domova, od domaćice koja kupuje reprodukcije u boji u supermarketu do bankara iz Wall Streeta koji će objesiti originale na zidove svoga stana u Petoj aveniji?

Vrijedno je ispitati vjerojatne razloge njihove privlačne snage budući da će nam to možda rasvijetliti karakter te umjetnosti. To je prije svega tema. Prelistavajući ovu monografiju, naći ćete

slike ljudi kao šeću u nedjelju (slika 65), kako plešu u kavani na otvorenom (slika 42), u kazalištu (slika 16), u čamcu (slike 37, 43), kako uživaju na morskoj obali (slika 19), kako slikaju u prirodi (slika 89), te kako ručaju pokraj rijeke ispod lijepog prugastog platnenoga krova (slika 43). Ima tu i portreta, ali običnih ljudi — poštara (slika 80), seljaka (slika 81), liječnika (slika 59). Ima mnogo pejzaža; neki predstavljaju stvarna mjesta, a neki su poput sna tako da su nedvosmisleno izmišljeni (slika 91). Ponekad tema nije uzeta iz suvremenog života, na primjer kada mlade spartanske djevojke pozivaju mladiće na borbu (slika 4) ili u viziji Jakoba kako se rve s anđelom (slika 62), ali i one nas privlače bez obzira na njihov narativni sadržaj.

Potrebno je vrlo malo obrazovanje da bi čovjek razumio impresionističko i neoimpresionističko slikarstvo. Nije potrebno ni poznavanje biblije ni grčkih i rimskih klasika ni općenito velika načitanoost da biste uživali u Renoiru ili van Goghu ili Seuratu. Ima mnogo zanimljivih pojedinosti u vezi s tim slikama: modeli tih slikara bili su često njihovi prijatelji ili prijateljice ili rođaci, a ambijent se često može točno prepoznati, no to nije bitno da bismo uživali u njima. Bio je to, međutim, velik problem 1874. godine kada je umjetnički ukus bio mnogo snobovskiji, gotovo isključivo povlastica viših klasa i kada se još smatralo da je literarni sadržaj važan. Javnost i kritičari smatrali su slike Renoira, Pissarroa, Degasa i Moneta trivijalnim baš zato što se činilo

da pružaju samo vizuelnu impresiju i ništa drugo — bez sadržaja, bez ironije, bez moralnog prizvuka. No, od onda su se demokratske snage afirmirale u umjetnosti, kao i u svemu, a obrazovne i vjerske vrijednosti su se promijenile. Godine 1874. bilo je još ljudi koje bi smetala pomisao na velika i očito važna umjetnička djela koja su veličala užitke radničke klase. Impresionizam je vrsta slikarstva kojemu nije potreban nikakav tekst za objašnjenje, i koje obično ne podrazumijeva složene razine asocijacije i značenja. Impresionizam je, ukratko, umjetnost bez ikonografije. To ga je u 1870-tim godinama dovodilo u nepovoljan položaj; u 1970-tim godinama to je njegova vrlina.

Razumljivije je bilo mišljenje da su impresionisti ili nesposobni ili glupi zato što su zanemarivali čvrst, konkretan karakter tolikih vidljivih činjenica o stvarnom svijetu. Danas nam je teško razumjeti da su mnogi ljudi na kraju devetnaestog stoljeća još tražili u slikarstvu — sve do pojave fotografije u početku 1840-tih godina — ono što je oduvijek bila jedna od njegovih primarnih funkcija: snimanje vizuelnih fenomena, predstavljanje vjerne slike svijeta. Fragmentarni karakter impresionističkog stila i upadljivo šarenilo poteza kistom doista su se činili poput napada na red i stabilnost.

Danas više ne tražimo u suvremenom slikarstvu tu vrstu uvjerenja jer se ono uvjerljivije dobiva filmom i televizijom.

Ako ponovno pregledate slike, zacijelo ćete za-

mijetiti da je opće raspoloženje nedvojbeno optimističko, budući da su gotovo sve teme izabrane iz svakodnevnog života. No, svatko tko ima imalo životnog iskustva zna da objektivna procjena naših mogućih izgleda i nadanja vjerojatno neće biti pozitivna. Život je pun razočaranja, i polagana erozija mladenačkih ideala. Naš karakter, kao i naše tijelo, rijetko se popravlja s godinama. Tragedija siromaštva i bestidnost preobilja svuda su prisutni.

No, važno je za impresioniste da su oni bili realisti u umjetničkom, a ne socijalnom smislu; revolucionari u atelieru, ne na ulici. Više ih je zanimalo kako stvari izgledaju nego socijalne implikacije tih stvari. Štoviše, efekti sunčeva svjetla i igra jakih svijetlih boja, koje su ih toliko zaokupljale kao slikare, upravo su faktora koji pridonose terapijskom, pa čak i uzvišenom, obliku umjetnosti. Čak je i ponešto pesimistička vizija van Gogha i Toulouse Lautreca ublažena baš tom prirodom njihova stila. Van Gogh, koji je najprije htio da postane svećenik, ali je bio previše nepostojan da izdrži napor intenzivnog misionarskog poziva, htio je da svojim slikama izazove samilost u ljudi. Iz početka birao je ozbiljne, pa čak i mučne teme, kao što su na primjer »Seljaci kod zdjele krumpira«, koje nisu ni popularne ni dovoljno atraktivne da bismo ih uključili u antologiju ove vrste. Mnoge slike iz njegove zrele faze još uvijek se usredotočuju na težak život seljaka i seoskih nadničara, ali blještavilo njegova stila stavlja socijalne implikacije te teme u drugi plan. Isto tako koloristički raskošne distor-

zije Lautrecova stila i puka, poletnost njegovih kontura lišavaju njegove prizore poroka gotovo sve prljavosti (slika 54).

Upravo ta kombinacija obično veselih tema s očito afirmativnim stilom, koji naglašava život, pomaže nam da objasnimo popularnost impresionista i postimpresionista. Veliki majstori prethodnih stoljeća slikali su velike sadržaje, razigrane pejzaže, božice i bakanalske gozbe, ali ne tako da bismo se lako mogli s njima identificirati. No, svijet impresionizma, topao, relaksiran, svijet predgrađa, predstavlja ideal koji nam je većini zajednički: užitak prosječnog čovjeka koji voli provesti nedjeljno popodne na rijeci (slike 13, 65), popiti čašicu-dvije u krčmi, lijepe pipničarke (slika 46) i miran odmor na suncu (slika 55). Čak je i Paul Gauguin proširio raspon impresionističkih tema na univerzalno popularan način. Tropski otok s obaveznim palmama i poluobučanim domorodačkim djevojkama vječiti je san Evropljanina (slike 83, 91). Ta tematska povezanost impresionističkih i neoimpresionističkih slika sa svijetom druge polovice 19. stoljeća još više povećava njihovu privlačnost za svijet 70-tih godina ovog stoljeća sa svojim kultom nostalgije, svojim hotelima što nude barove i restorane u stilu prošlog stoljeća, sa svojim starinskim kabinetima gdje se i publika i artisti pozivaju da se obuku u kostime devedesetih godina prošlog stoljeća. Privlačnost impresionista biva tako jaka da televizijski reklamni programi posuđuju ideje od tih slika, uzimajući od Renoira lik lijepe djevojke, koja veselo skakuće livadom obasjanom suncem,

da bi reklamirali šampon, ili pak od slike »Le Moulin de la Galette« viziju mladih parova kako plešu pod drvećem da bi unaprijedili prodaju popularnog aperitiva.

Kao što se često naglašava, impresionisti su izmislili vrlo mali broj svojih sadržaja. »Moderne« teme prikazane su ranije. Balet, izleti, scene u čamcu, jednostavni pejzaži sa žitnim poljima — sve se to slikalo već prije. Glavni francuski preteče impresionizma u 19. stoljeću, kao što su bili Corot i Courbet, utrli su put: Corot svojim čudesnim prikazivanjem efekata svjetla — što postaje stvarna tema mnogih njegovih slika — i Courbet svojom dogmatskom, toliko razvikanom vjerom u realizam, vjerom koja ga je natjerala da slika scene iz obična života u formatu koji je do tada bio rezerviran za scene iz klasike ili iz doba Napoleonove vladavine. Impresionisti su sve to objedinili koncem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, te stvorili novi stil i novu viziju.

Priroda tog stila je još jedan element što ih čini popularnima. Da bi se to potpuno objasnilo, potrebno je da se prisjetimo veličanstvenih pejzaža slikara 17. stoljeća kako što su bili Rubens, Claude i Poussin. Njihove kompozicije su većinom složene, s uokvirujućim elementima (drveće, stijene, zgrade) sa svake strane, prostranim vidicima i cestom što prolazi krajolikom, koji je u većini slučajeva izmišljen i sadrži mnoštvo detalja. Umjetnik poziva promatrača da pogledom luta od biljaka i trave u prvom planu, što je očito

metar-dva od nas, do horizonta koji je možda i kilometre daleko. Raznolikost detalja simbolizira bogatstvo prirode (što je dio teme tih slika) i oko se neprekidno mora prilagođavati kako pogled prelazi s jednog kraja slike na drugi. To prilagođavanje ublaženo je složenošću kompozicije.

Pejzažistička načela sedamnaestog stoljeća zadržala su se općenito i u osamnaestom stoljeću, pa je tako nastalo mnogo dopadljivih slika umjetnika kakvi su bili Richard Wilson, Vernet, Gainsborough, Boucher i Zuccarelli. No, početkom devetnaestog stoljeća počeli su se pojavljivati ozbiljni problemi. Primjerice, John Constable koji je umro 1837. godine — tri godine prije Monetova rođenja — bio je veliki obožavalac Claudea, Poussina, Rubensa, Ruisdaela i Cuypa, i mnogim svojim velikim platnima od 180 cm (»Kola sijena«, »Bijeli konj«, »Katedrala u Salisburyju« i »Ustava«) htio se približiti svojim uzorima. No, premda prekrasne, te velike slike ističu kontradiktorne elemente svojstvene Constableovoj umjetnosti. On je htio da njegove slike posjeduju vizuelnu stabilnost i sveobuhvatnost starih majstora; istovremeno, kao što to izvanredno pokazuju njegove skice prirode u ulju, on je isto toliko cijenio izravnu reakciju na stvarne događaje u prirodi: promjene svjetla i atmosfere, iznenadna sunčeva zraka koja se probija kroz rastrgan oblak. Ta naglašena reakcija na svijet prirode bila je karakteristična za romantizam. Ona je, jedva zamjetljivo, dovela do promjene u slikanju pejzaža, otežavši upotrebu tradicionalnih formula.

A to je upravo problem u nekim — premda nikako ne u svim — Constableovim ambicioznijim djelima. Globalni pejzaž znanja, koji obuhvaća ono čega je um svjestan u određenom prizoru, nije u skladu s pejzažem promatranja, s pregledom onoga što oko može zamijetiti u bilo kojem trenutku. Iz te tradicionalne formule (koja je i dalje prevladavala u akademskim krugovima tokom cijelog stoljeća) impresionisti su izbacili okvir. Kompozicija prosječnog impresionističkog pejzaža (slike 26, 27, 31) vrlo je jednostavna. Nema umjetno smještenog drveća s obje strane slike da bi se uokvirio pogled, nema pažljivo slikanog cvijeća i vegetacije u prvom planu. Što je još važnije, oko može odmah obuhvatiti cijeli prizor bez prilagođavanja.

To nas dovodi do jednog od glavnih momenata u popularnosti impresionista. U pejzažima velikih majstora sedamnaestog stoljeća svi elementi su međusobno zavisni. Tako nas Claude vodi do svog vizuelnog klimaksa, suncem obasjane daljine, ističući ga istovremeno ostalim dijelovima kompozicije. Konstrukcija je simfonijska, rekli bismo, služeći se prilično slobodno glazbenom analogijom. I, kao što je to slučaj sa simfonijom, potrebno je izvjesno strpljenje da bi se u njoj uživalo. No, tipični impresionistički pejzaž je poput jednostavne melodije. Slika se odmah pamti. Sve je to jedna arija. No, to nipošto ne znači da su impresionisti namjerno smanjili svoje ambicije da bi odmah stekli popularnost — slučaj je bio upravo obratan — već je bit impresionističkog programa bila koncentracija na nezamršene

i odmah shvatljive efekte.

S tim programom bilo je sve u redu dok je impresionizam bio na vrhuncu — otprilike od 1866. do 1876. godine, uz nekoliko lijepih radova Maneta (slika 45) i Renoira (slika 37) koji su nastali nekoliko godina kasnije. No, kao i svi pokreti u umjetnosti, impresionizam je podlegao unutarnjem porivu, vječnoj težnji za nečim drugim, nečim novim. Koncem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina devetnaestog stoljeća pojavilo se izvjesno nestrpljenje prema »klasičnoj« doktrini impresionizma, što je jednostavno ali precizno sažeto u riječima što ih je Cézanne navodno izrekao o Monetu: »...samo oko, ali, bože, kakva li oka!«

Drugim riječima, impresionizmu je manjkalo sadržaja. Nije to bilo samo pitanje starog akademskog principa kazivanja efektnih priča bojom, nego i istančaniji problem onoga što bi umjetnik mogao sugerirati slikom. Paul Gauguin, koji je započeo kao impresionist i koji je kao neoimpresionist najdalje otišao u traženju poetskog prizvuka, napisao je 1888. godine: »Ljubim Bretanju. Ovdje nalazim divljinu i izvornost. Kada moje klompe odzvanjaju na ovom granitu, čujem prigušene, mukle i snažne tonove koje želim postići na svojim slikama.« Pod Gauguinovim prstima impresionizam se transformirao u jedan od glavnih izraza simbolizma, pokreta koji je dominirao u umjetnosti koncem osamdesetih i u devedesetim godinama prošlog stoljeća. Van Gogh bio je drugi veliki umjetnik koji je napustio rela-

tivno naturalistički stil svog ranog perioda i priklonio se svjesnije artificijelnom izrazu u posljednjim godinama svog života. U mnogim slikama iz njegova zrelog razdoblja (slika 85) ima napeitosti koja ne proizlazi iz teme, već iz onoga što joj van Gogh nameće, te mnoge njegove slike pokazuju simbolističke tendencije, premda ne tako otvoreno kao Gauguinove (slike 83, 87).

Impresionizam su napadali i zbog toga što je, navodno, traženje trenutačnog efekta dovodilo do slabljenja strukture slike. Ima i istine u toj tvrdnji, ne samo kod očitog slučaja kakav je Renoirov »Le Moulin de la Galette« (slika 42) sa slabo konstruiranim prostorom i anatomskim nesavršenostima, već i kod suptilnijeg primjera kao što je to »Popločivanje Rue de Berne« (slika 50), gdje delikatno opažanje svjetla čuva cjelinu inače krhke interpretacije oblika. Jedan pogrešan korak, jedna manja netočnost u tonovima i slika bi se raspala.

Najvažniji neoimpresionisti riješili su tu dilemu na razne načine. Cézanne je počeo promatrati prirodu na mnogo analitičkiji način, lomeći oblike u plošnice od kojih bi tada gradio svoju sliku (vidi slike 36, 51 i bilješke o njima). Seurat je boju tretirao analitički. On je smanjio sve oblike na niz točaka od boje koje je tako nanosio na platno da su stvarale željenu sliku kada bi ih se promatralo s izvjesne udaljenosti (vidi slike 55, 65). Ta metoda, obično poznata kao »poentilizam«, pomogla mu je da stvori savršeno sređene slike svijeta oko sebe, koje su još uvijek

ispunjene impresionističkom ljubavi prema suncu i vjerne svojoj demokratskoj temi, ali su manje odraz trenutka, manje zarazno razigrane.

»Nedjeljno popodne na otoku Grande Jatte« (slika 65) djeluje veličanstveno kao i talijanska renesansna freska.

Drugi način bio je naglašavanje nenaturalističkih kvaliteta linije i boje, koje poprimaju vlastite izražajne kvalitete, povrh njihove deskriptivne uloge na slici. Tu je metodu usvojio Gauguin koristeći se njome za svoje simboličke slike, te Lautrec koji je u njoj našao sredstvo da naglasi Degasov naturalistički impresionistički stil. U svojim crtežima, slikama i plakatima (slike 66, 67, 68) Lautrec se služio linijom baš kao i Oscar Wilde konverzacijom: da bi se pravio važan, da bi se narugao, ismijao, povrijedio, izvrгнуo satiri, da bi izrazio svoju duhovitost.

Premda su svi impresionisti i neompresionisti kao pojedinci bili vrlo različiti, te premda su svi interpretirali umjetnička pitanja na različite načine uništivši tako početni sklad koji je održao taj pravac početkom sedamdesetih godina, bili su ujedinjeni u vjeri da je umjetnost oblik obaveze prema visokim idealima — prema sadržaju slikarstva pa čak i prema sadržaju života — a ne samo oblik bavljenja »linijama« da bi se zadovoljio ukus samodopadljivih mušterija. I zato je njihovo djelo toliko trajno. Postali su sveopće omiljeli ne zato što su slikali »popularne slike«, već zato što su činjenicama i osjećajima, ideja-

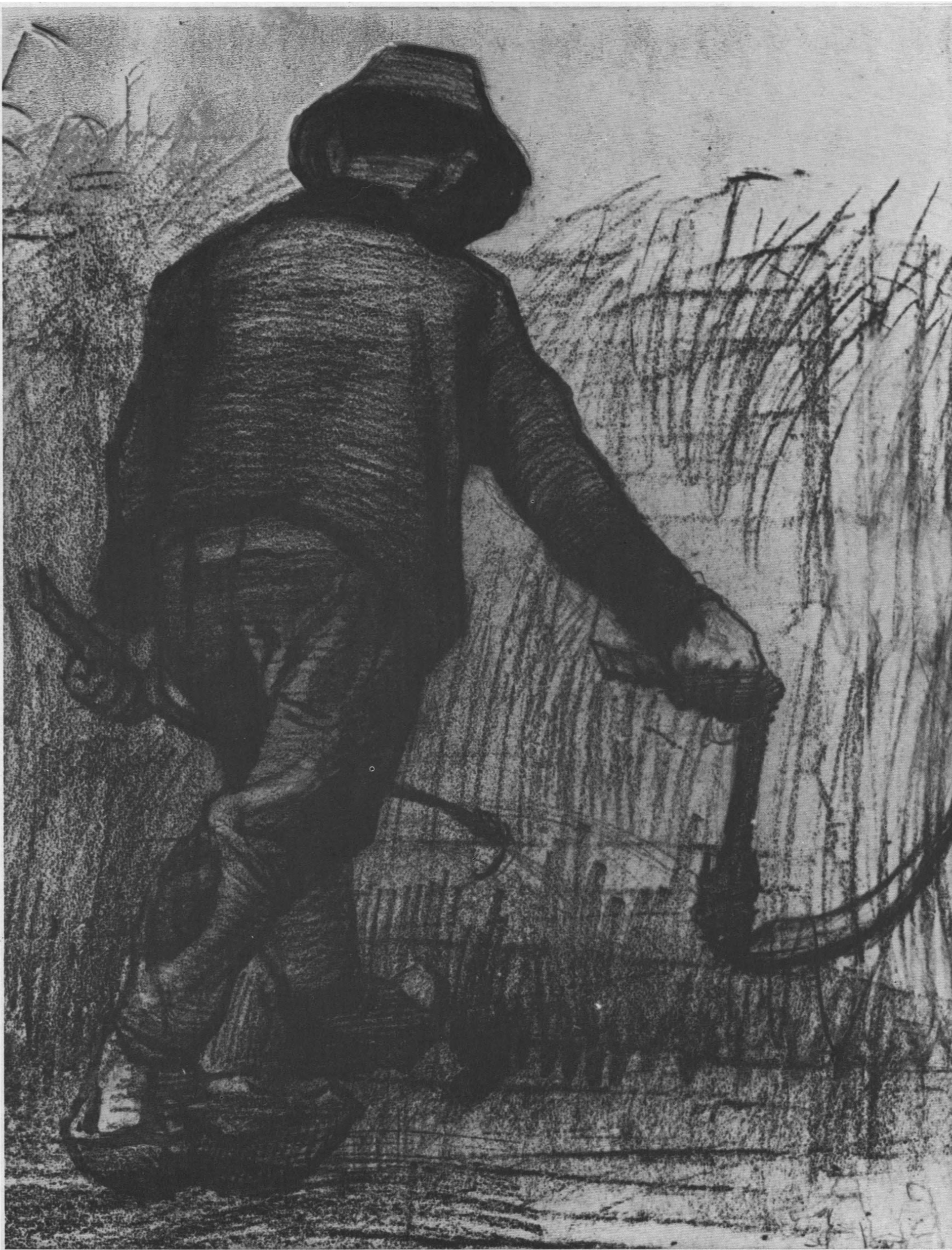
ma i snovima, koji su popularni budući da su univerzalni, dali jedinstveno uzbudljiv vizuelni izraz.

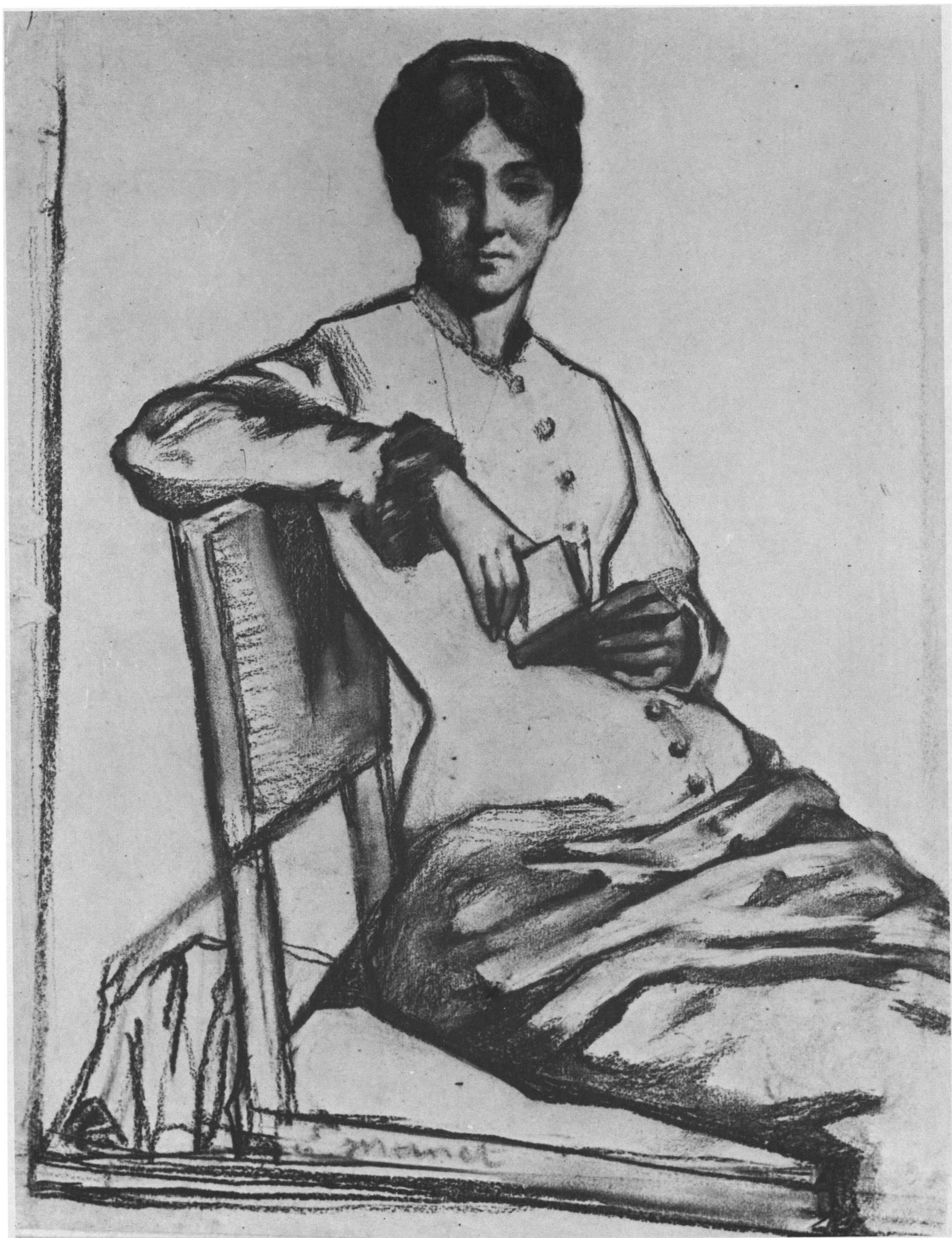
REPRODUKCIJE

REPRODUKCIJE

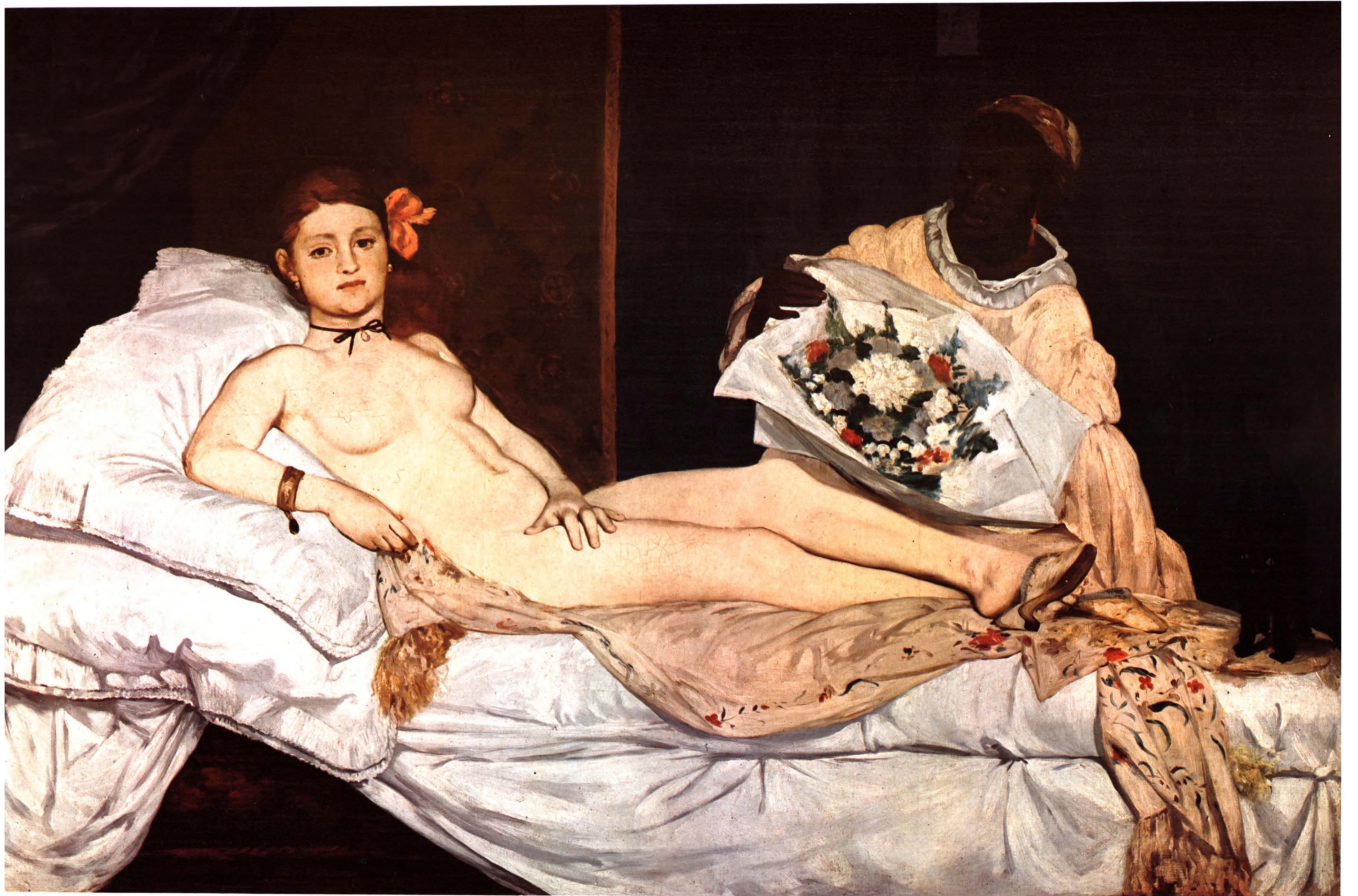


























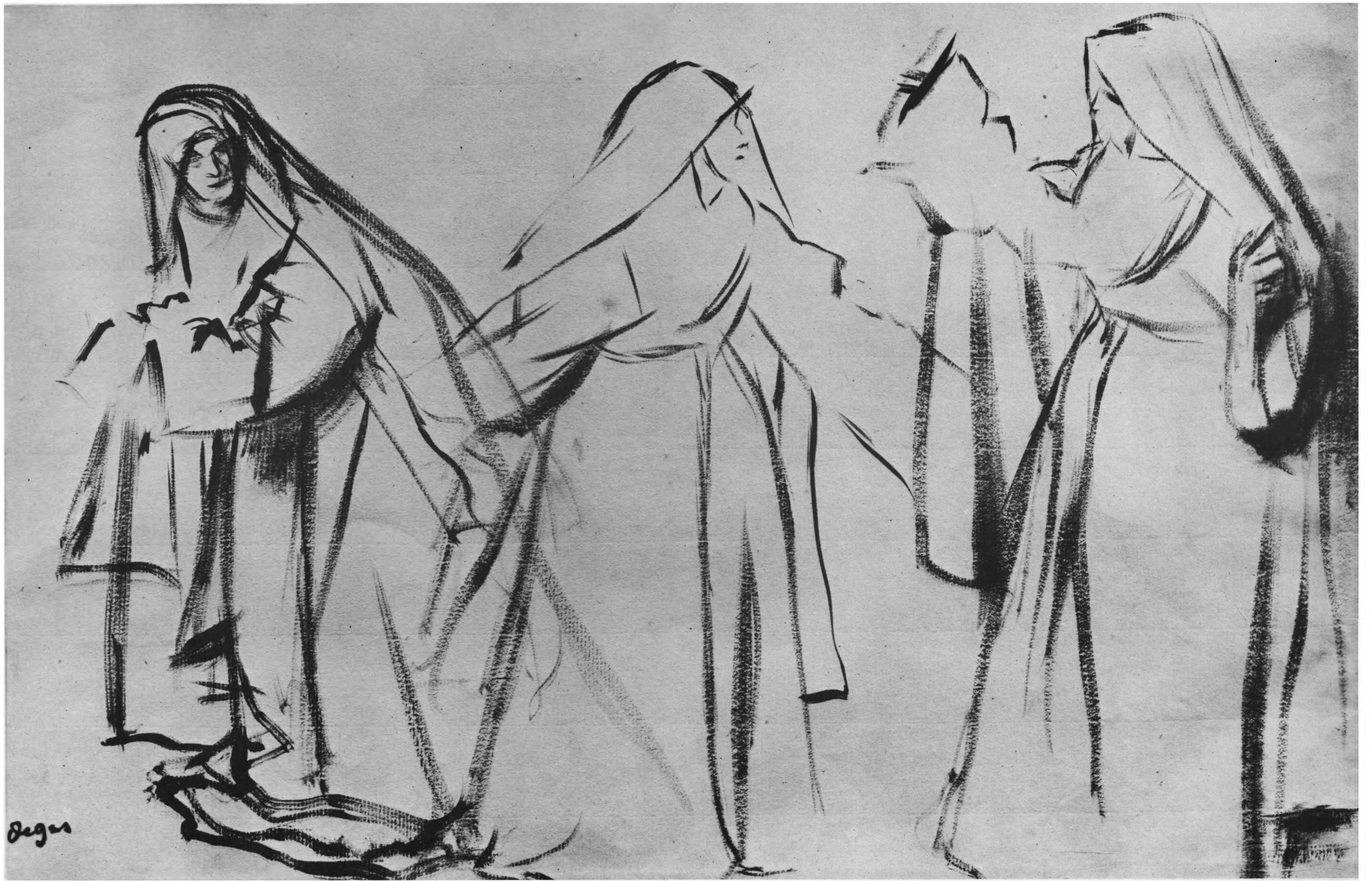










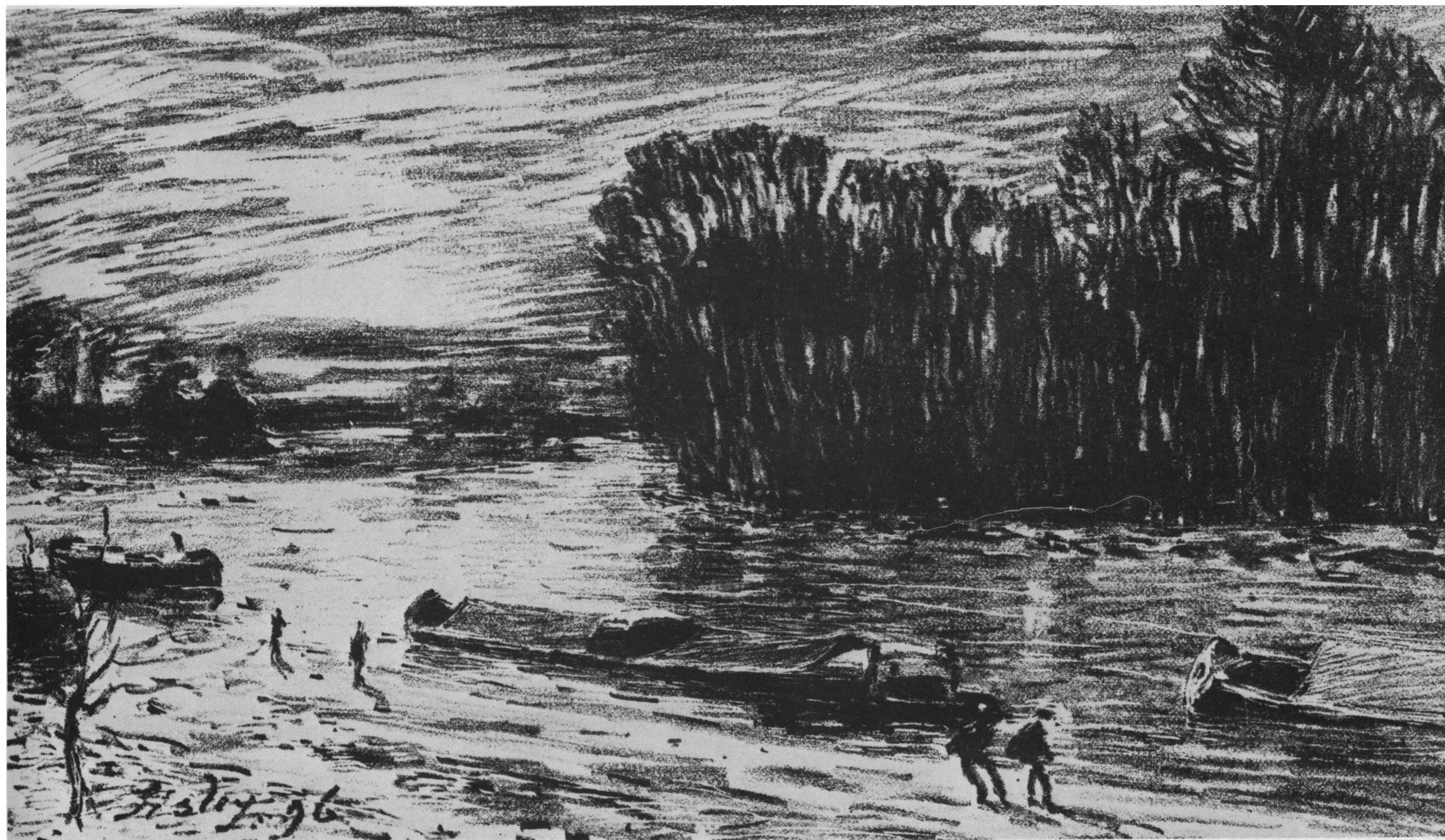


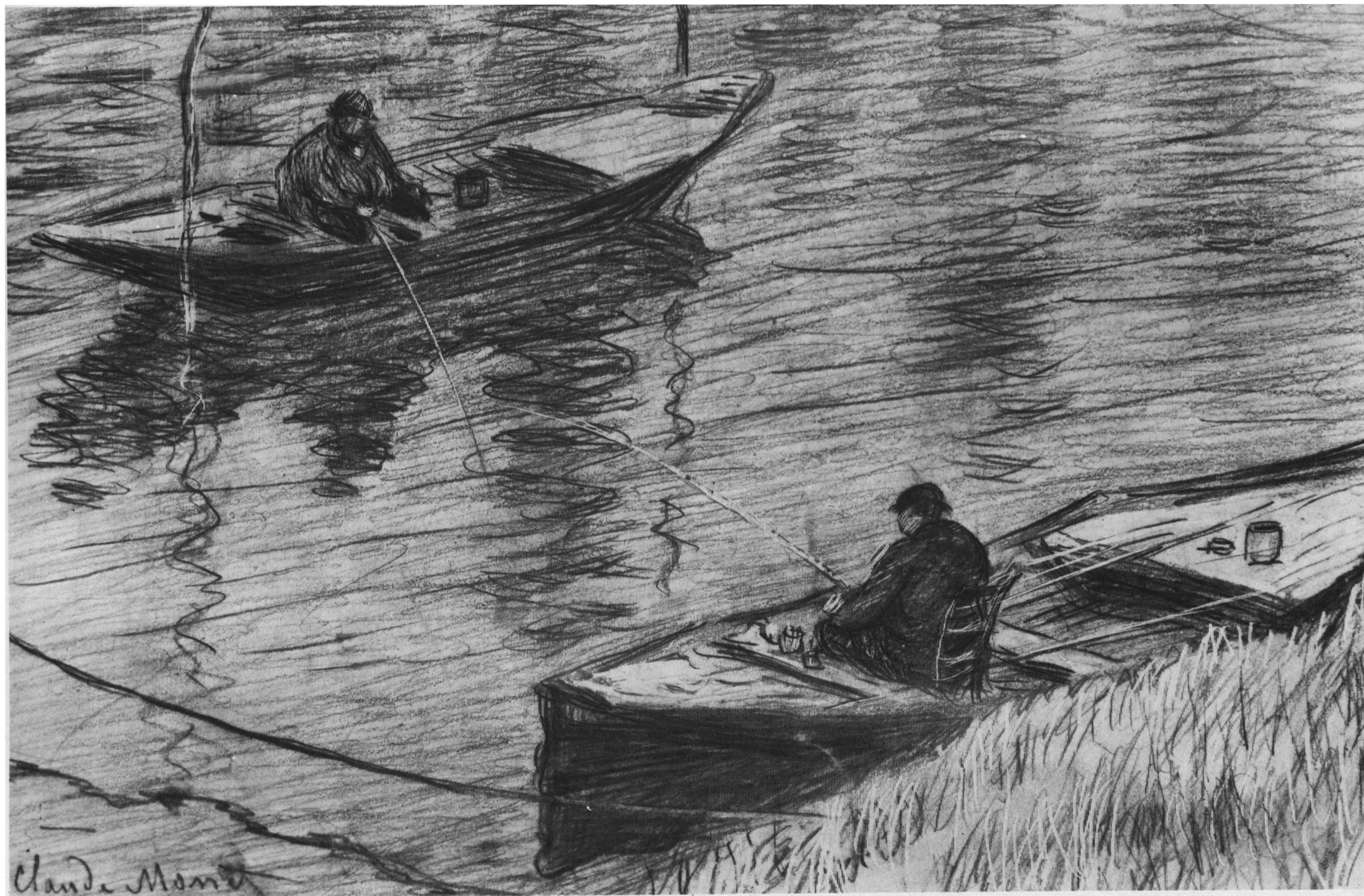


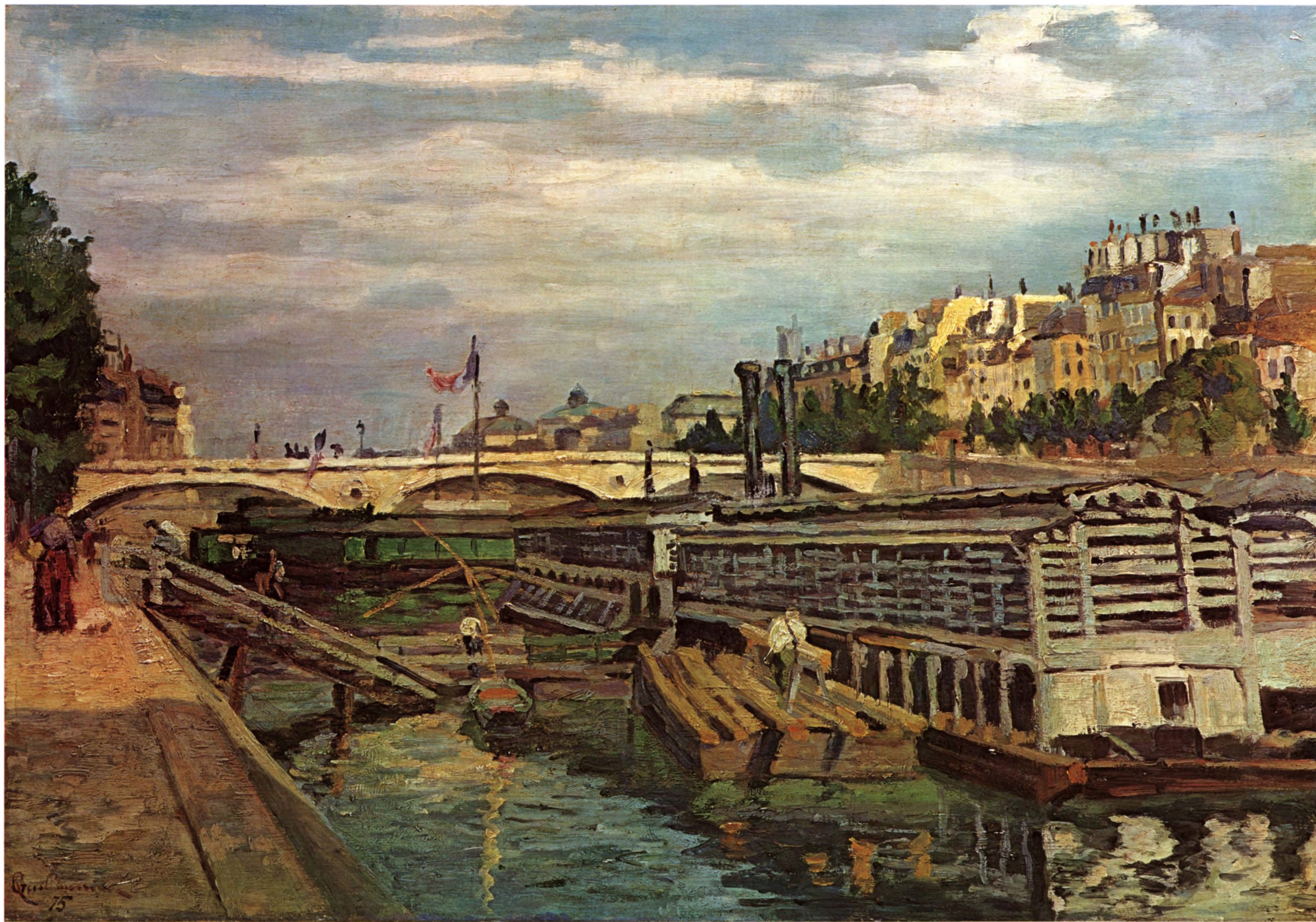






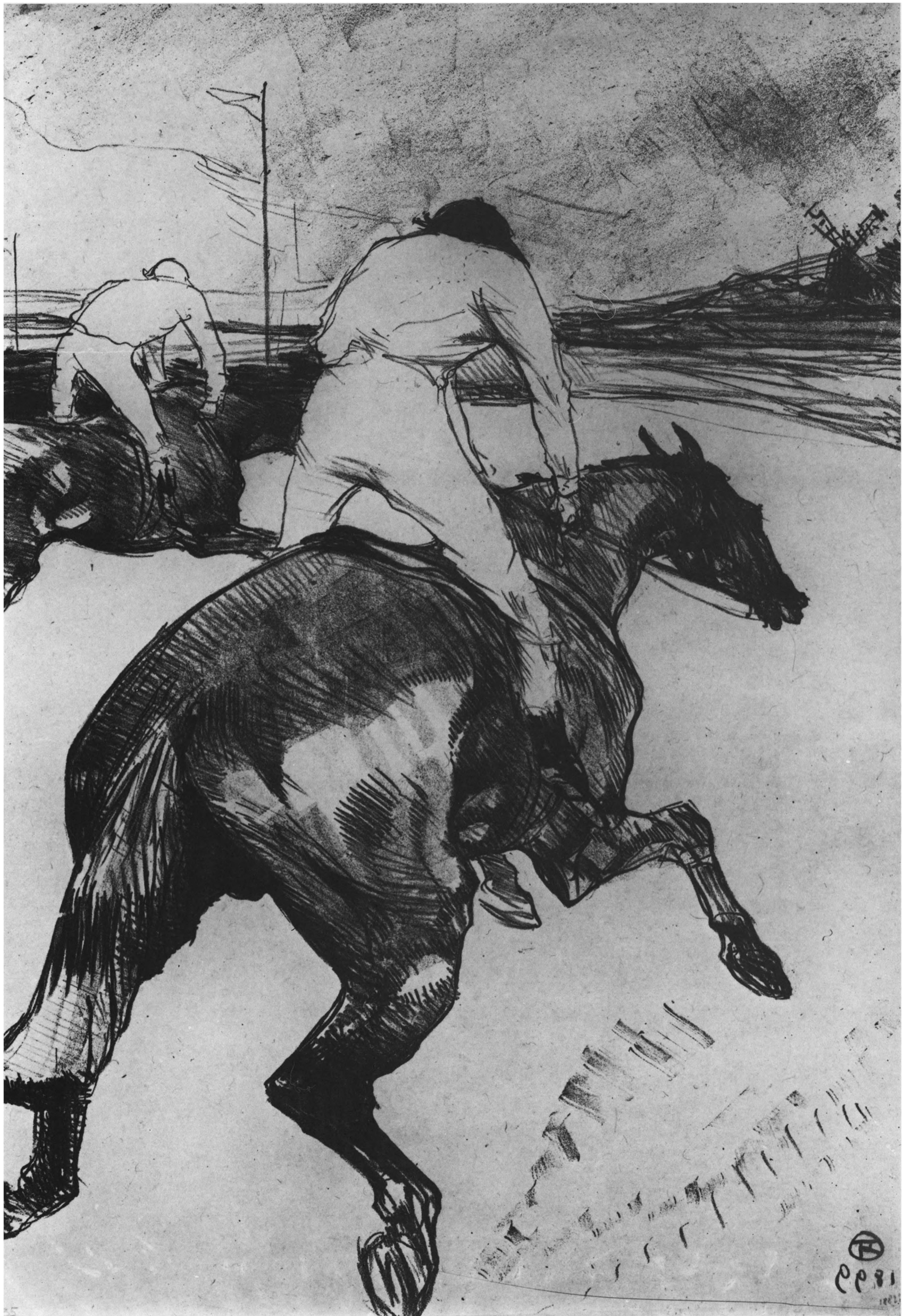






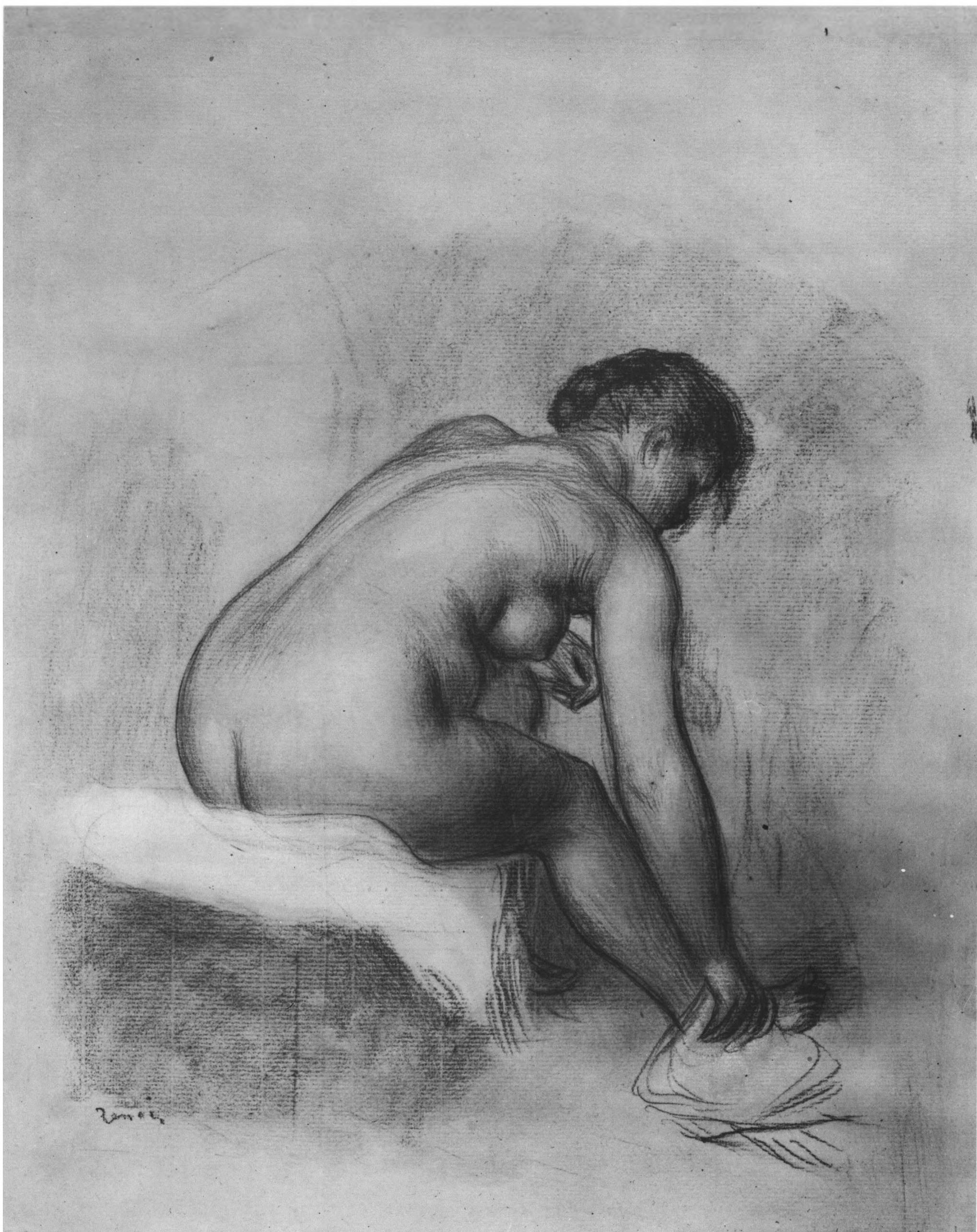










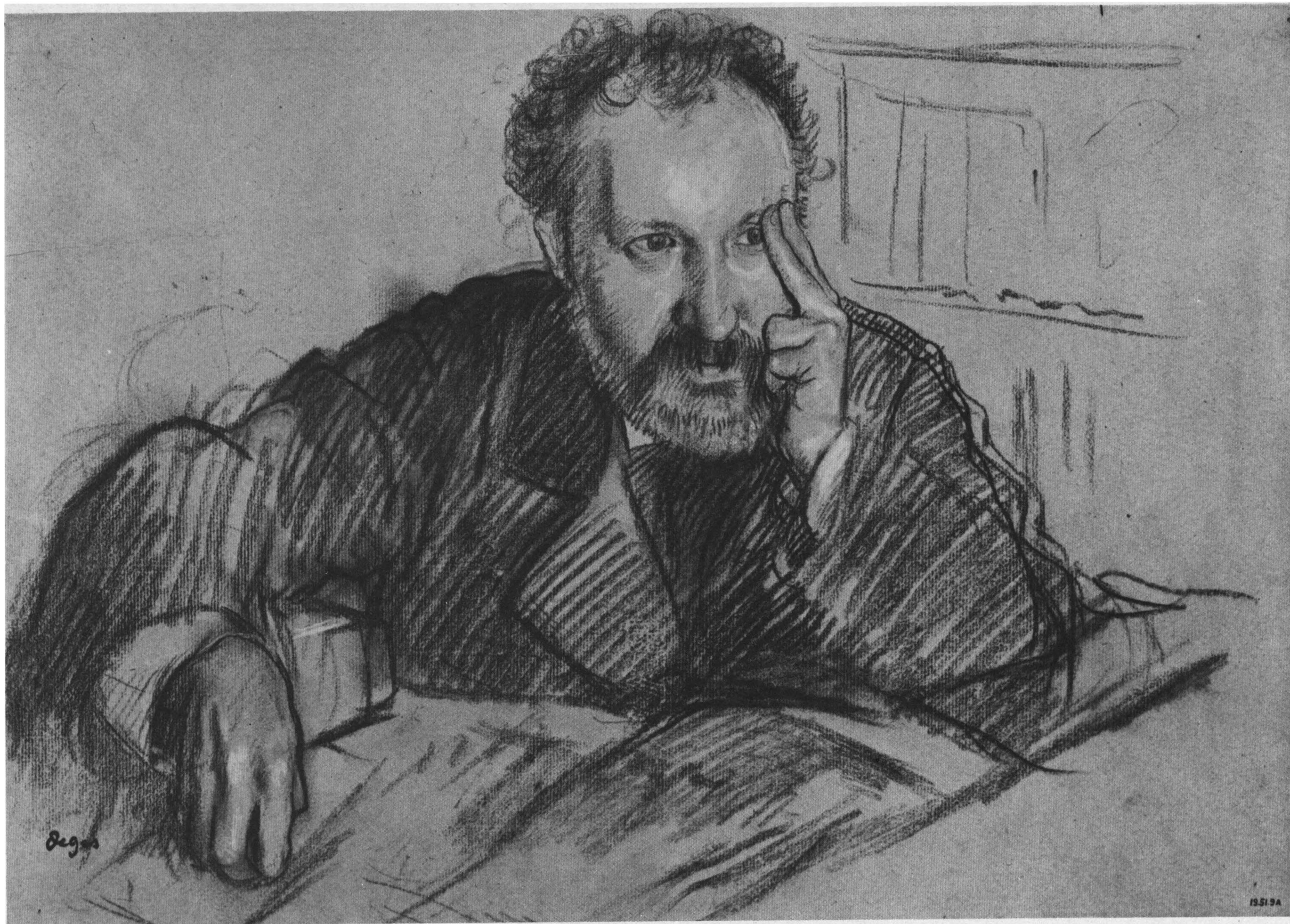








































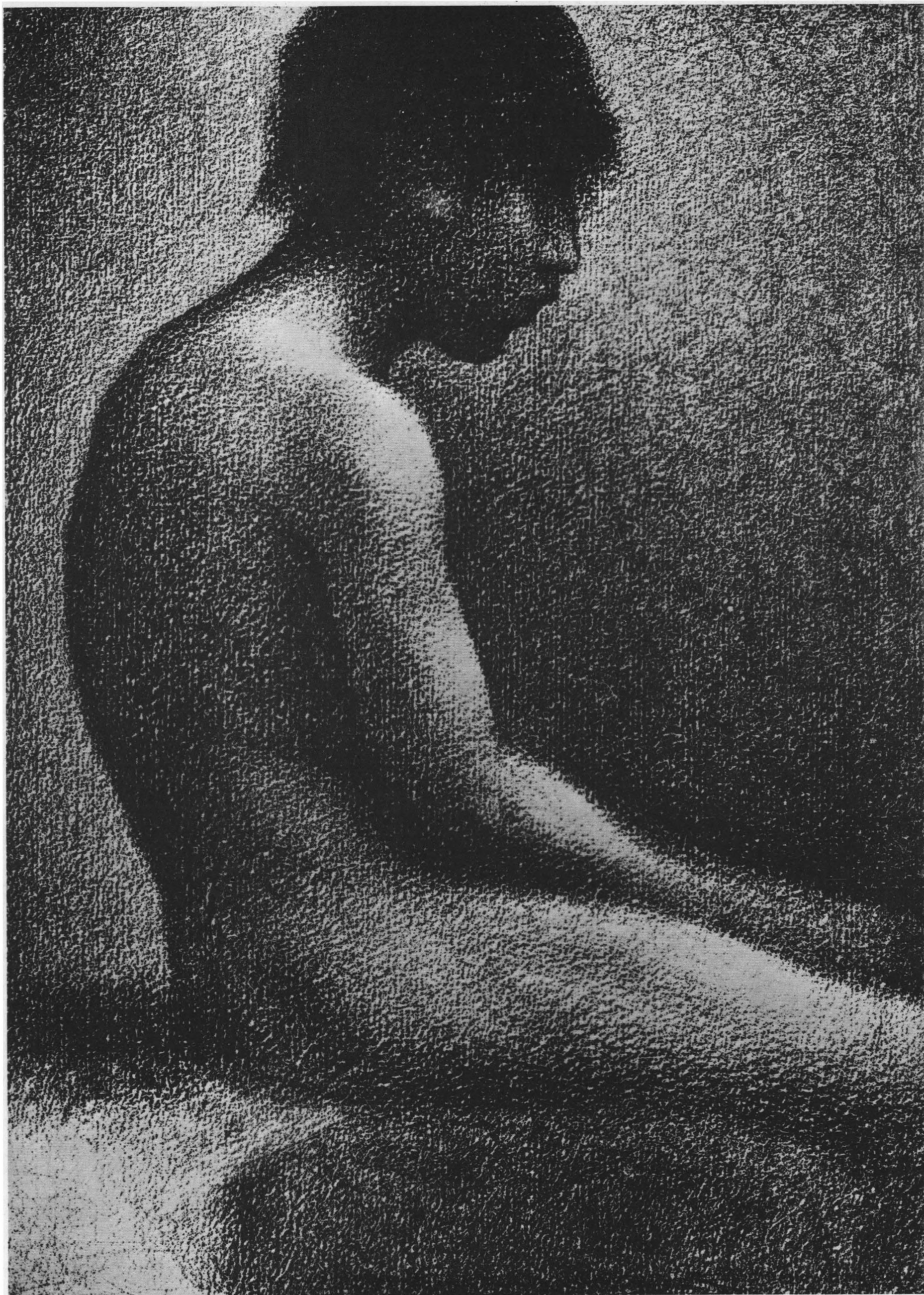


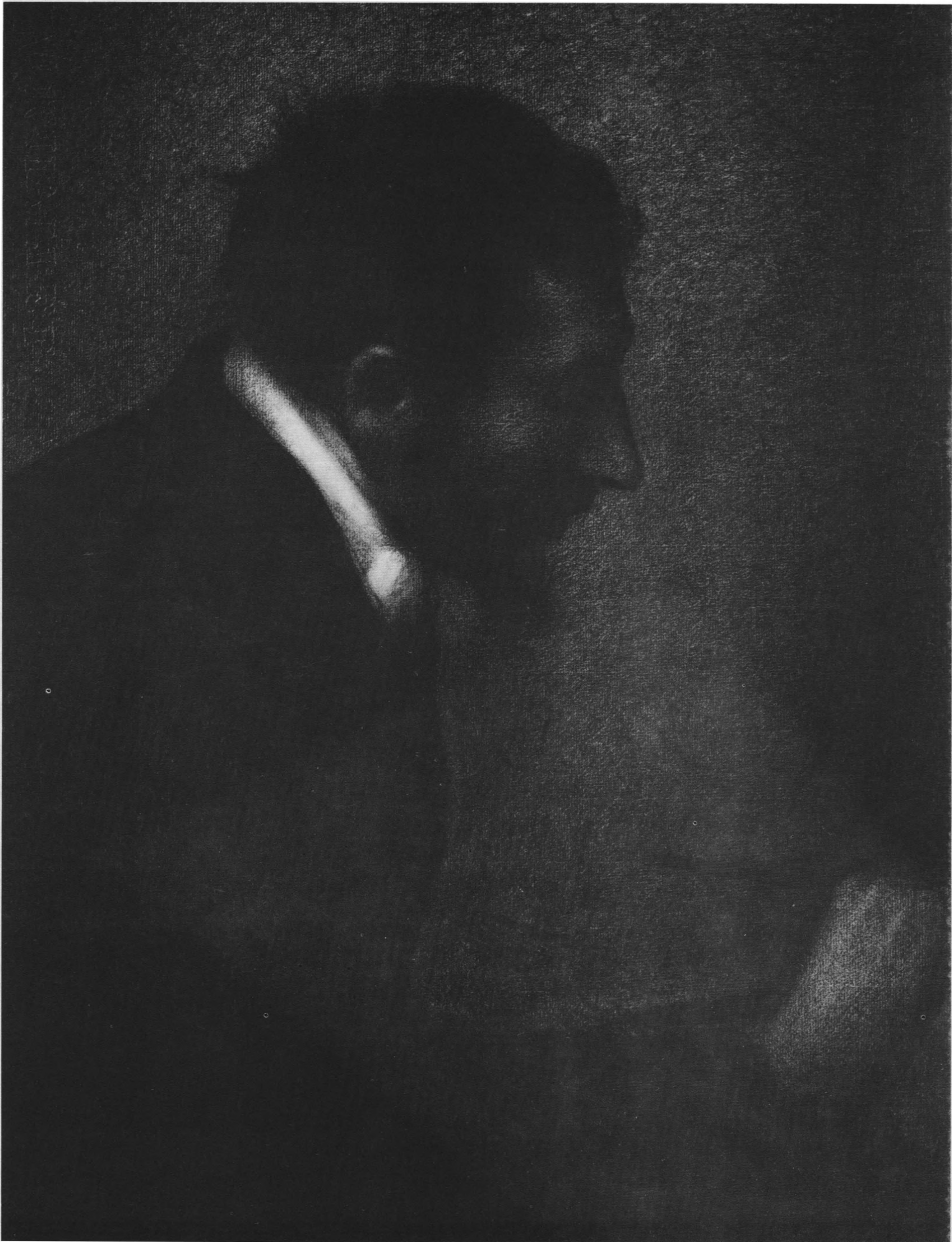


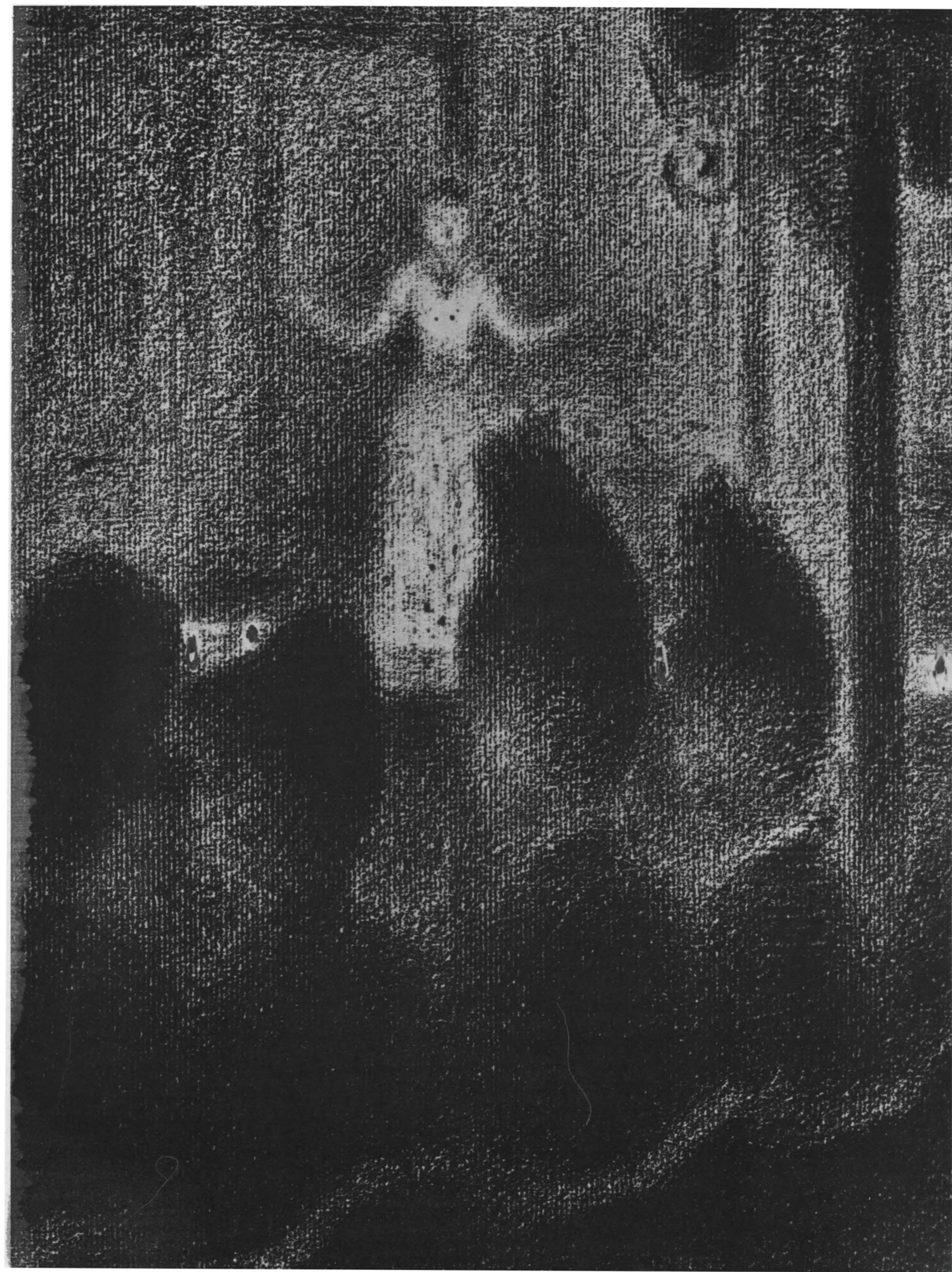


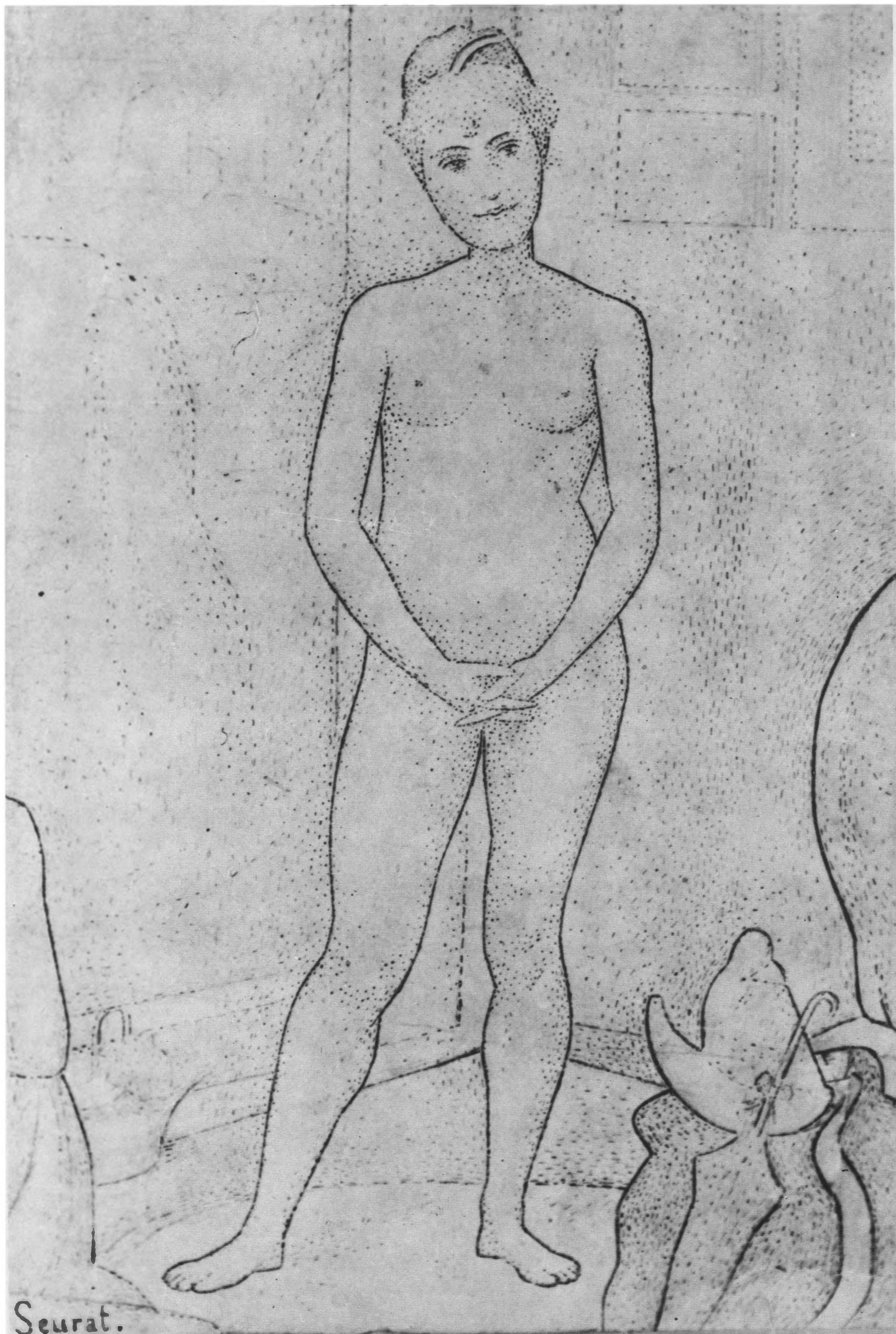








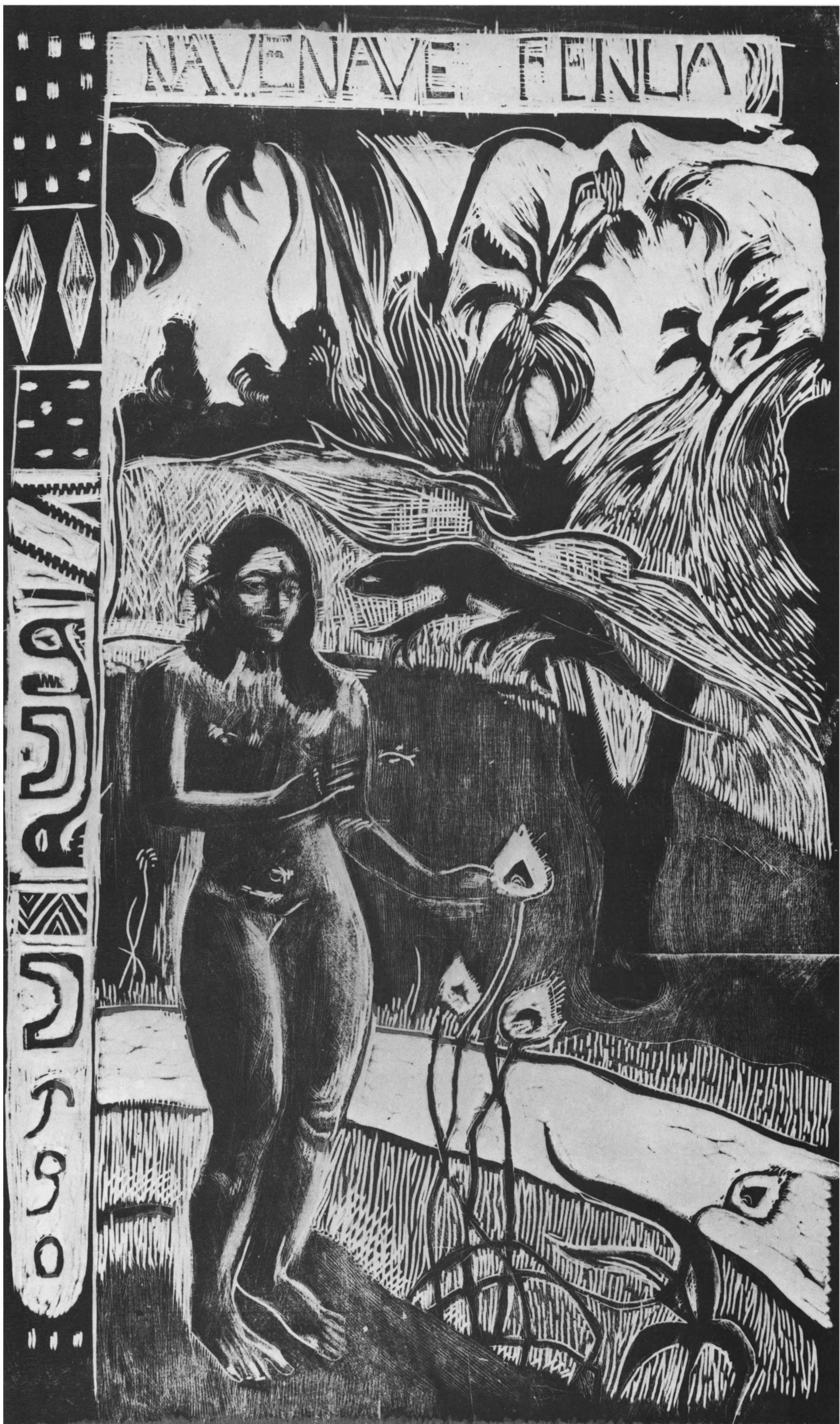




Seurat.



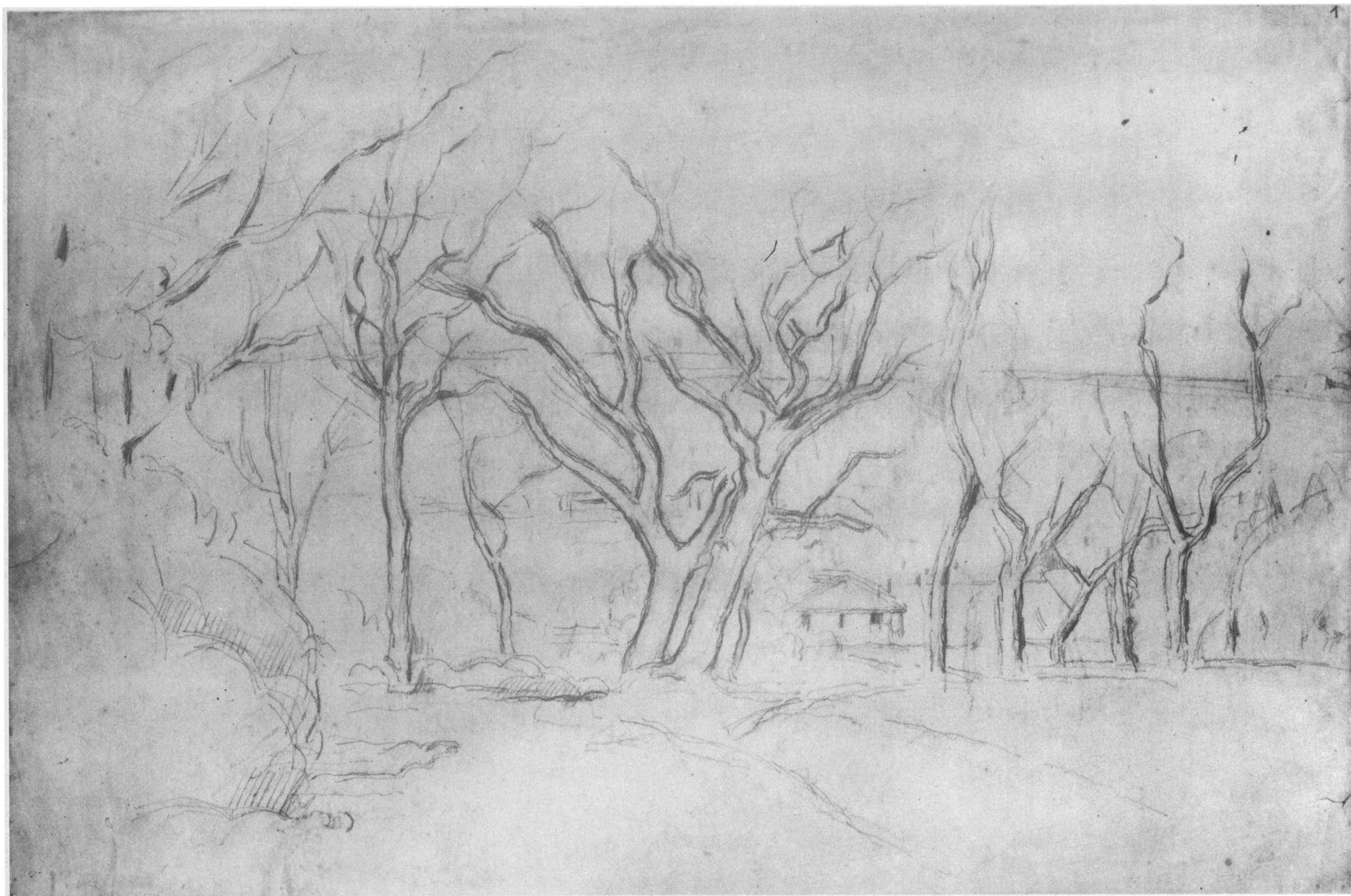




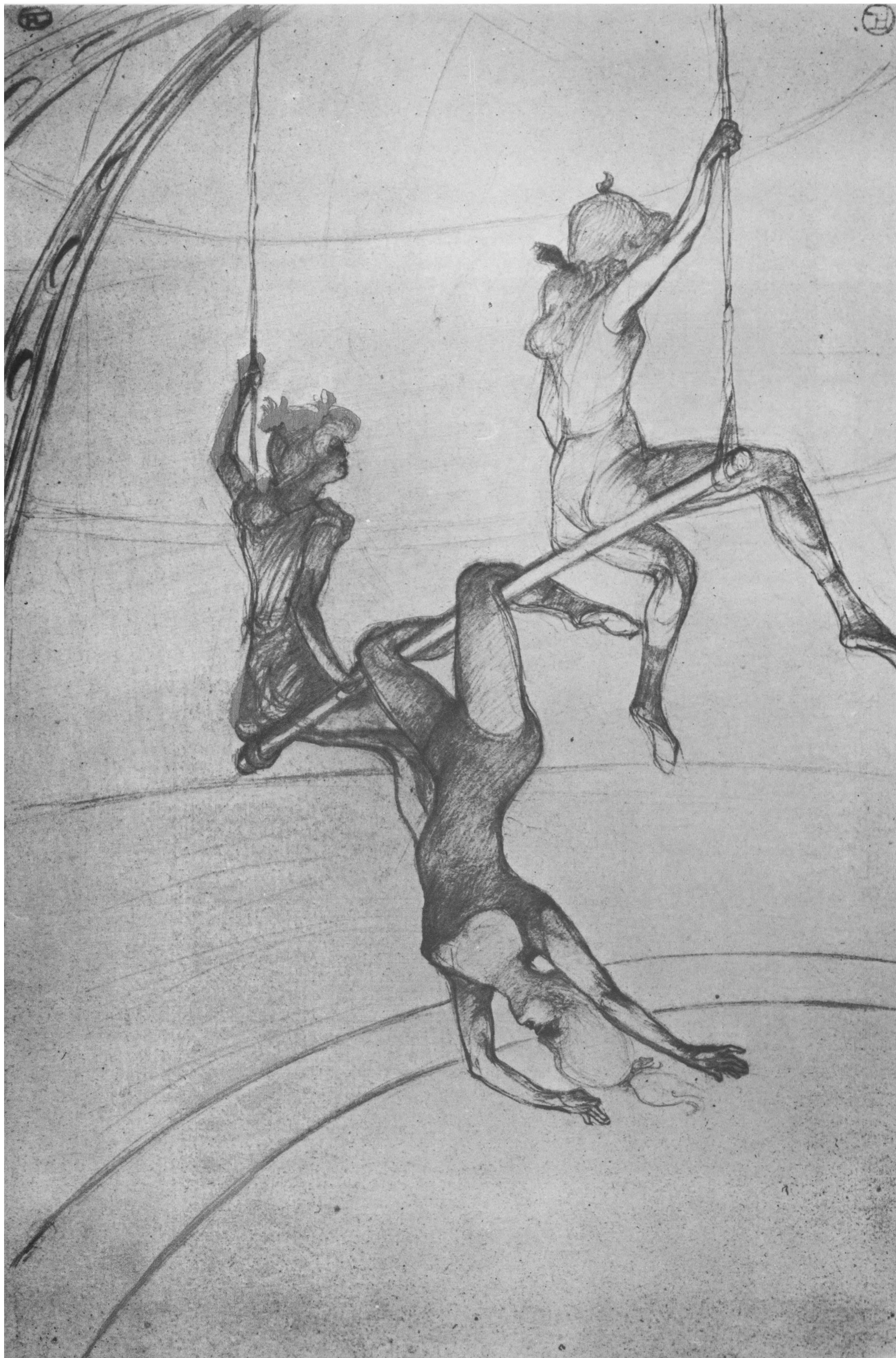


































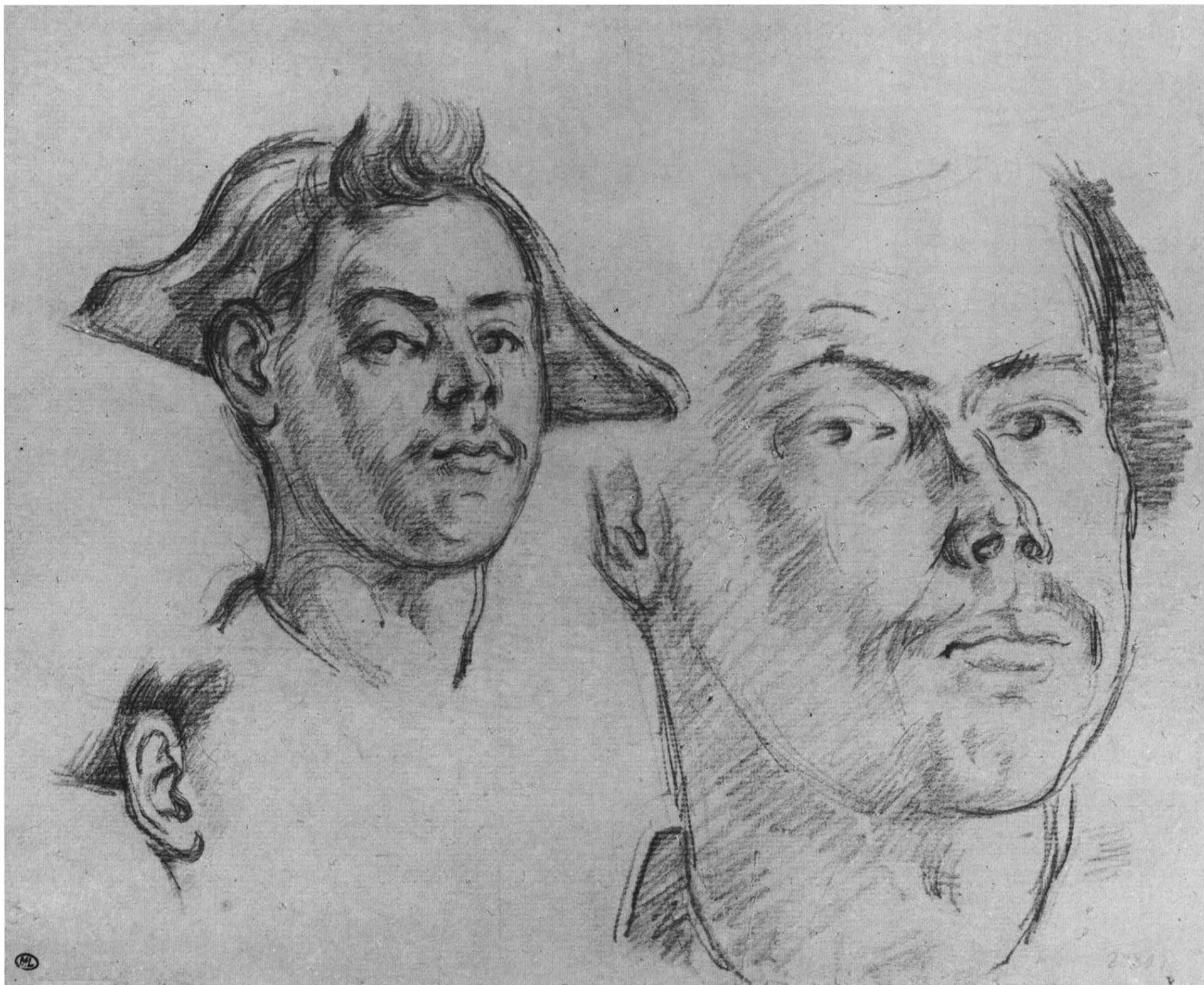








































Pastorales Tahitiennes
1895
Paul Gauguin

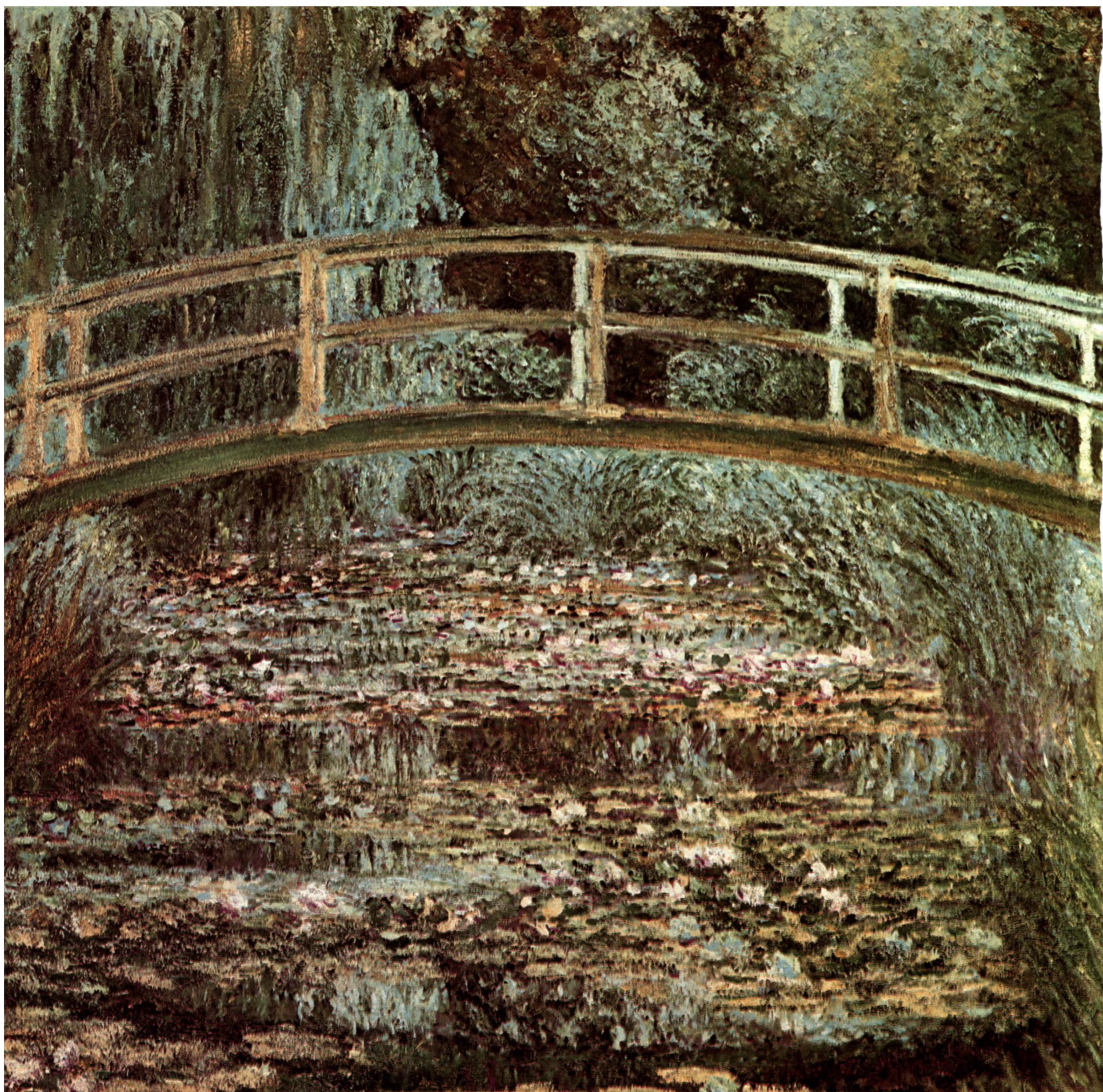












BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

IZ OBLASTI
BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

IZ OBLASTI

1 Claude Monet (1840—1926)

Žene u vrtu

Platno, 255 × 208 cm. 1866—7. Pariz, Louvre (Jeu de Paume)

Stariji sin trgovca, koji je bio prisiljen da se preseli iz Pariza u Le Havre zbog financijskih teškoća, Claude-Oscar Monet bio je već izvrstan karikaturist kad je došao pod utjecaj Eugènea Boudina (1824—98), koji ne samo da ga je nagovorio da se prihvati slikanja pejzaža nego ga je i ohrabrio da radi neposredno u prirodi. Godine 1859. Monet se nastanjuje u Parizu, te počinje studirati na Académie Suisse. Ondje se upoznao s Camilleom Pissarrom (slika 10). U Académie Gleyre, gdje je radio da ugodí roditeljima koji su bili zabrinuti jer se činilo da Claude ne slijedi ustaljene umjetničke pravce, stupio je u vezu s Bazilleom (slika 18), Sisleyom (slika 21) i Renoirrom (slika 12). Tako se stvarala grupa slikara koji su kasnije postali poznati pod zajedničkim imenom »impresionisti«. Tipična impresionistička slika je relativno malog formata, ali u prvim godinama tog pokreta, možda djelomično pod utjecajem Courbetovih golemih prizora iz suvremenog života (»Atelier«, »Pogreb u Ornansu« itd.), Monet stvara nekoliko velikih slika. Jedno od tih je i »Žene u vrtu«. Uglavnom je slikana vani, u ljetu 1866, u vrtu kuće što su je Monet i njegova buduća žena (vidi sliku 58) kupili u Ville d'Av-

rayu, zapadno od Pariza. Kako bi lakše slikao gornji dio slike, Monet je u vrtu iskopao jarak u koji je spustio platno. Prava tema te slike je igra sunčeve svjetlosti na bojama i površinama. Pomalo izvještačeno držanje likova može se djelomice objasniti utjecajem modnih ilustracija koje su u to vrijeme prilično zanimale Moneta. Pariški Salon odbio je »Žene u vrtu« 1867. godine, ali je sliku kupio Bazille za 2500 franaka (na otplatu, po 50 franaka na mjesec), što je bio plemenit potez koji je donekle poboljšao Monetovo očajno financijsko stanje. Ta je slika kasnije postala vlasništvo Edouarda Maneta.



2 Edgar Degas (1834—1917)

Studija ženskog akta

Crna kreda, 22,5 × 35,5 cm. Oko 1865. Pariz, Louvre

Taj je izvanredni crtež jedna od mnogih pripremnih studija modela za Degasovu posljednju historijsku sliku »Prizor iz rata u srednjem vijeku« koju je izložio u pariškom Salonu 1865. godine.



3 lijevo Vincent van Gogh (1853—1890)

Žetelac

Crna kreda i tinta, 33,50 × 27,50 cm. Kolovoz 1885. Amsterdam, Stedelijk Museum (posuđeno iz Rijksmuseuma)

Od svih impresionista i neoimpresionista van Gogh je živio najbjeđnije. Nikada nije imao novaca i njegovu umjetnost, jedini odušak njegovih dubokih ljudskih osjećaja, prezirala je baš ta publika kojoj je on toliko htio ugoditi. Rodio se u Nizozemskoj kao sin pastora. Nakon neuspjelog početka s trgovinom slika, počeo je studirati teologiju (»Privlači me religija... Želim pomoći siromašnima«), te živio nekoliko mjeseci, u velikoj bijedi, među rudarima u Borinageu u Belgiji (od studenog 1878. do srpnja 1879). No gorljivost što ju je unio u svoj misionarski rad uznemirila je njegove pretpostavljene i odbila siromašne kojima je tako očajnički želio pomoći. Tada je počeo ozbiljno razmišljati o umjetnosti kao o svom životnom pozivu. Na njega je utjecala Haška slikarska škola, te engleski ilustratori čijim se popularnim često sentimentalnim temama divio. U Pariz se doselio 1886. godine, te je učio u Cormonovu atelieru gdje se upoznao i sprijateljiio s Toulouse-Lautrecom i Emileom Bernardom. Njegovi prvi radovi su krajnje tmurna raspoloženja i tamna tona. »Žetelac« je dobar primjer njegova stila neposredno prije negoli su blještava

platna impresionista izvršila utjecaj na njegovu umjetnost. Crtež je sumoran, a oblikovanje nametljivo. Studija je kruta kao par starih klompi. Van Gogh je u svoje slikarstvo prenio vlastitu zaokupljenost životom bijednih i poniženih.



3 desno **Edouard Manet (1832—1883)**

Studija žene

Ugljen, 54 × 40 cm. 1852—8. Amsterdam, Muzej van Gogh.

Dobar primjer Manetove crtačke vještine iz njegove rane predimpresionističke faze. Posebnu pažnju poklanja obrisima i sjenama što otkriva utjecaj njegova učitelja Thomasa Couturea (1815—79). Manet je bio plodan crtač, ali je mali broj njegovih crteža bio tako savršen kao »Studija žene«. Bile su to uglavnom brze skice poput prizora iz kavane na reprodukciji 7. Manet je volio crtati ono što bi mu zapelo za oko: glazbenike u orkestru, kočiju gledanu odostraga, starca sa štapom kao šeće ulicom, mačku kako se oblizuje.



4 Edgar Degas (1834—1917)

Mladi Spartanci.

Platno, 112,50 × 152 cm. Oko 1860. London, National Gallery

Edgar de Gas (kasnije je skratio prezime u Degas) bio je najstarije dijete pariškog bankara kultivirana ukusa koji je poticao njegovu sklonost prema umjetnosti. Degas je studirao kod Louisa Lamothea, gorljivog sljedbenika Ingesa — čija je djela Degas oduvijek posebno cijenio — te u »École des Beaux-Arts«. Između 1854. i 1859. išao je i na duga putovanja u Italiju gdje je punio svoje mape skicama umjetničkih djela svih vrsta. U travnju 1859. kupuje atelier u Parizu. U to vrijeme zaokupljen je portretima i historijskim temama, a onda je počeo upoznavati umjetnike i pisce, kao Maneta i Edmonda Durantya (vidi sliku 33) koji su rado uzimali teme iz suvremenog života. Degasovi nazori su se promijenili. Njegova umjetnička ličnost, čudna mješavina ortodoksnosti i eksperimenta, vješto je iskazana u jednom od njegovih epigrama: »Ah, Giotto, ne sprečavaj me da vidim Pariz; i, Parizu, ne sprečavaj me da vidim Giotto«. Degas je osjećao veliko poštovanje prema ranijem evropskom slikarstvu, osobito prema talijanskoj renesansi, ali je istovremeno bio duboko vizuelno svjestan vlastitog svijeta, stvarnog izgleda ljudi i predmeta. Slika »Mladi Spartanci« pokazuje kako se međusobno mije-

šaju ta dva elementa. Temu je vjerojatno uzeo iz Plutarhova životopisa Likurga, spartanskog zakonodavca i suca koji je naredio djevojkama da se međusobno rvu, te iz jednog teksta s konca osamnaestog stoljeća u kojem se opisuje kako djevojke pozivaju mladiće na borbu. Kompozicija s ujednačenim skupinama likova u jasno definiranom ambijentu je relativno konvencionalna, ali ne i obrada golih djevojaka i momaka. U njihovim tijelima nema ničeg ni herojskog ni idealiziranog, a djevojke imaju prćaste noseve pariških »jeunes filles«. Cjelokupna strategija je klasicistička, tradicionalno orijentirana, ali taktika je naturalistička. Slika »Mladi Spartanci« nije ugodna unatoč prekrasno naslikanim likovima, a sablasne linije među djevojačkim nogama pokazuju da je Degas često mijenjao kompoziciju. No, bar u jednom važnom pogledu »Mladi Spartanci« nagovještavaju velik dio njegove umjetnosti u zreloj fazi, a to je zaokupljenost tjelesnim vježbanjem i svijesnim razvijanjem fizičkih vještina. Time ova slika nagovještava likove balerine (slika 34), džokeja (slika 35), pralje i žene koja glača.



5 Edouard Manet (1832—1883)

Olimpija

Platno 128,50 × 187 cm. 1863. Pariz, Louvre (Jeu de Paume)

Edouard Manet bio je u mnogim pogledima najkonvencionalniji od svih impresionista. Potjecao je iz bogate buržoaske porodice te je, unatoč tome što je bio angažiran u pokretu koji je stvorio mnoga neprijateljstva u društvu kojemu je on pripadao, zadržao većinu vrijednosti iz svojih mladih dana. Čeznuo je za službenim priznanjem; tražio je odobravanje javnosti kao umjetnik. Kao mladić, pokušavao je stupiti u ratnu mornaricu, ali bez uspjeha: pao je na ispitima. Godine 1850. počeo je učiti u atelieru Thomasa Couturea (1815—79), relativno tradicionalnog slikara, ali utjecajnog učitelja. Manetova prva djela otkrivaju utjecaj majstora španjolske i talijanske renesanse, te Fransa Halsa, čiji ga je smiono sigurni i brzi potez posebno privlačio. U početku sreća mu je bila sklona: »Španjolac s gitarom« (1860. New York, Metropolitan Museum of Art), dobio je »javnu pohvalu« u pariškom Salonu kavane (poput britanskih pubova) bila omiljela 1861. godine. Zatim slika »Doručak na tratini« (1862—3, Pariz, Louvre, Jeu de Paume). Ta je slika bila izložena na poznatom Salonu odbijenih (»Salon des Refusés) — nekoj vrsti anti-Salona

— 1863. godine, te odmah biva osuđena kao javni skandal. Nakon toga slijedi »Olimpija«, izložena u Salonu 1865. godine. Opća reakcija javnosti i kritičara bila je ponovno krajnje neprijateljska: »... mnoštvo se kao u mrtvačnici gura da vidi Manetovu natrulu Olimpiju... Umjetnost koja je tako nisko pala ne zavređuje ni prije-kora«, pisao je jedan od kritičara, Paul de Saint-Victor. Manet je, dakako, bio vrlo uzrujan, to više što je ta njegova slika imala mnogo presedana, uključujući Ingresovu »Odalisku s ropkinjom« i Tizianovu »Urbinsku Veneru« koju je kopirao u Firenci oko 1850. godine. No ljudi nisu prigovarali temi nego njenoj obradi. Lik, za koji je bila model Victorine-Louise Meurent, nije bio idealiziran; kombinacija gola tijela i pogled bez stida uprt neposredno u promatrača zacijelo se činio neugodno realističnim. Jaki mitološki tonovi, koji su golotinju u umjetnosti činili pristojnom, sada su nestali. Odatle još jedna kritika Julesa Claretiea: »Tko je ta odaliska žuta trbuha, sramotni model što ga je pobrao tko zna gdje, koja predstavlja Olimpiju?« Pojednostavljeno oblikovanje formi i donekle jednolični tretman također su isticali tu sliku među ostalima, i čak je djelovala pomalo sirovo među dotjeranim tradicionalnim slikama koje su je okruživale u Salonu.



6 Edouard Manet (1832—1883)

Konjske utrke

Litografija, 35 × 50 cm. 1864—5. Pariz, Bibliothèque Nationale

Naročito slobodan primjer impresionističkog zapazanja oblika. Litografija je povezana s dva Manetova ulja koja su nastala sredinom šezdesetih godina prošlog stoljeća.



7 Edouard Manet (1832—1883)

Prizor iz kavane

Pero i tinta, 29 × 38,75 cm. Potpisano i datirano 1869. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum

Impresionisti su obično birali teme iz svijeta koji im je bio poznat. Onda, kao i sada, pariške su kavane (poput britanskih pubova) bile omiljela sastajališta umjetnika, gdje su oni pili, jeli i razmjenjivali misli. Bile su jeftine, te su mogli sjediti satima uz cijenu od nekoliko čaša pića. Obratite pažnju na poznate detalje: šešir i ogrtač na vješalici, plinska svjetiljka, konobar s ubrusom. Ležernost tog prizora, osjećaj potencijalnog pokreta i zaokupljenost razgovorom izvanredno su sugerirani brzim potezima pera. Kavana je i tema Manetova posljednjeg remek-djela »Šank u Folies Bergèreu« (slike 45, 46).



8 Edouard Manet (1832—1883)

Koncert u parku Tuileries

Platno, 75 × 116,25 cm. 1862. London, National Gallery

Ta glasovita i značajna slika bio je Manetov prvi uspješni pokušaj da naslika suvremeni život na pošten i nepristran način; ta slika vjerojatno odražava utjecaj pjesnika Charlesa Baudelairea (1821—67), umjetnikova bliskog prijatelja, koji je razradio teoriju o tome čime bi trebalo da se bavi slikar modernog života («Peintre de la Vie Moderne») — naročito neemocionalnim nastojanjem da se izvuče vrijednost i poezija iz skromnih aspekata svakodnevnog života. »Konzert u parku Tuileries« sadrži portrete Maneta i nekih njegovih prijatelja. Baudelaire stoji iza žene koja sjedi lijevo u prvom planu i lica okrenutog prema nama; Manet stoji sasvim lijevo. Među ostalima su Albert de Balleroy, Zacharie Astruc, Eugène Manet, Jacques Offenbach, Théophile Gautier i Fantin-Latour. Tonalitet sa svojim smeđim i svijetlo žućkastosmeđim bojama, zagasito zelenim i obilatim korištenjem crne boje, otkriva utjecaj španjolskih slikara Valàsqueza, Zurbarana i Murilla kojima se Manet uvelike divio i čija je djela proučavao u Parizu i drugdje. Sklonost prema svemu španjolskom (poznata u Francuskoj kao »hispanolisme«), isprva stimulirana Napoleonomvim ratom u Španjolskoj, postala je velikom

modom početkom četrdesetih godina, no nije bila ograničena samo na slikarstvo. Ta je moda stvorila Mériméeov roman »Carmen« (1847) koji je pak inspirirao najpoznatiju francusku operu, »Carmen« G. Bizeta, prvi put izvedenu 1875. godine.



9 Claude Monet (1840—1926)

Žena u vrtu

Platno, 78,75 × 97,50 cm. 1867. Lenjingrad, Ermitaž

U ljetu 1867. godine Monet je boravio kod svoje tetke, Madame Lecadre, u Sainte-Adresseu pokraj Le Havrea, na sjeverozapadnoj obali Francuske. Ovdje je reprodukcija slike koju je napravio u njezinu vrtu; žena u bijelom je Monetova rođakinja Marguerite, supruga Eugènea, sina Madame Lecadre. Ovo je jedna od mnogobrojnih slika, od kojih je najvažnija ona čija je reprodukcija na slici 1, gdje Monet eksperimentira s efektima jakog sunčeva svjetla. Sve su te slike u potpunosti ili uglavnom nastale u prirodi. Sunčevo svjetlo i način kako ono mijenja izgled oblika i boja, osobito kada se gleda iz daljine, glavne su teme tih slika. Na slikama 1 i 9 Monet je sveo likove na status mrtve prirode, što je korisno u utvrđivanju mjerila i uvođenju kontrastnih površina tona i boje. Monet je često mijenjao detalje. Rendgenskim ispitivanjem se otkrilo da je on u početku namjeravao naslikati muškarca u ljetnom odijelu iza gredice s cvijećem u pozadini.



10 gore Claude Monet (1840—1926)

Pogled na Rouen

Pastel, 32 × 49,50 cm. 1872. Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Art Institute

Tipična impresionistička kompozicija s glavnim naglaskom na elementima u sredini i dalekoj pozadini. Obratite pažnju na čamce koji stabiliziraju konstrukciju i njihov odraz što služi za isticanje inače praznog prvog plana.



10 dolje Camille Pissarro (1830—1903)

Lucien Pissaro

Litografija, 21 × 29 cm. Potpisano i datirano 1874. New York, New York Public Library

Camille Pissarro bio je najstariji među impresionistima i nešto poput oca čitave grupe. Cézanne ga je zvao »skromnim i kolosalnim Pissarroom«. Rodio se na Antilima kao sin trgovca željeznom robom koji je htio da njegov sin nastavi taj obiteljski posao. No Pissarro je želio postati umjetnik i napokon se nastanio u Parizu 1855. godine. Privlačio ga je i duboko utjecao na njega Corot (1796—1875) sa svojim pejzažima; Corot je čak dopustio mladom slikaru da se naziva »Corotovim učenikom«. Pissarro je također učio u raznim atelierima, naročito na Académie Suisse gdje se upoznao s Monetom, Guillauminom i Cézanneom, na kojega je Pissarro bitno utjecao, na prekretnici u njegovu razvoju, svojim jednostavnim pejzažima čvrste konstrukcije. Živio je neko vrijeme u Pontoiseu, Rouenu i Osnyju, a zatim se nastanjuje u Eragnyju 1884. godine. Bio je najjednostraniji od svih impresionista, blag ali i tvrdoglav čovjek koji je izlagao na svih osam izložbi na kojima su nastupili impresionisti. Načinio je mnogo bakroreza; jedan od njih prikazuje njegova sina Luciena (1863—1944) koji je također postao slikar.



11 Edgar Degas (1834—1917)

Plesač Jules Perrot

»Peinture à l'essence«, 47 × 29,50 cm. Upisano »Degas 1875«. Philadelphia, Henry P. McIlhenny

Jules Perrot bio je jedan od velikih plesača romantičnog baleta. Rodio se 1810. godine, a pre-stao plesati 1859. Međutim, nastavio je davati satove baleta što je Degas zabilježio na dvije slike. Slika 11 prikazuje studiju Perrotove poze za te slike.



12 Pierre-Auguste Renoir (1841—1919)

La Grenouillère

Platno, 45 × 80 cm. 1869. Stockholm, Nationalmuseum

Renoir se rodio u Limogesu kao jedan od petorice sinova siromašna krojača. Obitelj se 1845. godine preselila u Pariz. S trinaest godina Renoira su poslali u tvornicu porculana da radi kao naučnik. Tamo je oslikovao porculanske proizvode. U slobodno vrijeme odlazio bi u Louvre i skicirao umjetnička djela, naročito antičke kipeve. Ubrzo je shvatio da želi biti umjetnik. No, kako nije imao sredstva bio je prisiljen da se bavi kojekakvim poslovima — čak je oslikavao žaluzine — kako bi sakupio potrebnu gotovinu. Napokon se 1862. godine uspio upisati na »École des Beaux-Arts«, gdje mu je učitelj bio Gleyre i gdje se ubrzo sprijateljio s Monetom, Sisleyem i Bazilleom. Za pojedinosti o slici »La Grenouillère« vidi bilješku za sliku 13.



13 Claude Monet (1840—1926)

La Grenouillère

Platno, 73,50 × 98 cm. 1869. New York, Metropolitan Museum of Art (H. O. Havemeyer Collection)

U ljetu 1869. godine Monet i Renoir radili su zajedno blizu Chatoua na Seni, u području zvanom La Grenouillère, s kavanom i kupalištem, koji su postali popularni zahvaljujući željeznici. Bilo je to idealno izletište blizu Pariza. Radnja Maupassantove novele »La Femme de Paul« odvija se na tome mjestu. Premda su oba slikara jedva imali novaca da kupe hranu, pa su čak morali i prestati slikati, jer nisu mogli kupiti boje, inspirirala ih je tema i atmosfera, a možda čak i osjećaj da su stigli do presudne faze u razvoju novog stila. I, doista, pejzaži slikani u La Grenouillèreu označavaju prekretnicu u povijesti impresionizma. Najvažnije je njihovo slikanje vode. Namreškana površina sa svojim svjetlucavim facetama i konsekventno izlomljenim odrazima naslikana je potezima čiste boje poredanima jedan uz drugoga. Nitko do tada nije slikao vodu poput njih; oni su savršeno uhvatili njezino kretanje i odraz boja na površini. Sadržaji prizora su zapravo vrlo dotjerani, ali je izvedba tako vješta, oblik tako sažet da se obje slike doimaju kao skice, stvorene na brzinu. No slikanje platna »La Grenouillère« očito nije bilo tako jednostavno. »Doista sam

sanjao«, pisao je Monet Bazilleu, »sliku kupanja u La Grenouillèreu za koju sam nacrtao nekoliko loših skica, ali to je samo san. Renoir, koji je ovdje već dva mjeseca, želi naslikati isto« (vidi sliku 12). Premda su Monet i Renoir tada bili umjetnički najbliži — poput Picassa i Braquea oko 1909. godine — i premda su njihove slike (reprodukcije 12 i 13) vrlo slične, postoje među njima suptilne, ali i vrlo važne razlike. Monetov tretman boje je nešto grublji tako da on postiže odrešitiji, pa i snažniji efekt. Renoirov stil je kao i uvijek mekši, i raspoloženje koje je postigao je očito lirskije. Monetovo zanimanje za promjenljivi izgled vode postat će njegovom doživotnom opsesijom. Mnoge od njegovih slika iz kasnijih godina su uglavnom njegove lične »impresije« jezera s lopočevim cvjetovima u vrtu njegove kuće u Givernyu (vidi sliku 96).



14 Edgar Degas (1834—1917)

Violinist

Ugljen, 41,50 × 29,50 cm. Oko 1879. Boston, Museum of Fine Arts (William Francis Warden Fund)



15 Edgar Degas (1834—1917)

Pokus baleta

Olovka u boji, 48 × 31,50 cm. Oko 1878. Prodana dražbovaonici Sotheby (London), 2. IV 1974.
(br. 17)

Degas je bio jedan od najvećih majstora crteža u XIX stoljeću, čudesnog razumijevanja oblika i pokreta i preciznog oka za detalje. U nastajanju njegovih slika pripremni crteži igrali su važniju ulogu nego kod ostalih impresionista. Slika 14 pokazuje izvanrednu studiju violinista koji je često pratio balerine u školi i na pokusima. Obratite pažnju na slabije izražene linije što su označavale prijašnje položaje violine i starčeve lijeve noge. Jedan od problema s kojima se suočavaju svi slikari koji slikaju svijet oko sebe je nestabilnost teme. Vrijeme se mijenja, sunce nestaje iza oblaka, kiši, ljudi kod susjednog stola u kavani, koje ste počeli crtati, platili su račun i odlaze. Za Degasa je taj problem bio naročito akutan; radio je polako i bio je plah u nepoznatu društvu. Neki detalj ili lik morao crtati mnogo puta. Stoga je balet bio idealna tema. Sadržavao je pokret koji je Degas oduvijek volio (slike 16, 34, 92). Plesačice su bile navikle da ih ljudi promatraju i ritual njihovih vježbi podudarao se s umjetnikovom potrebom da učvrsti vizuelne impresije čestim ponavljanjem. Disciplina plesa bila je glavna tema Degasove umjetnosti, ali je imala i

dublje veze s prirodom te umjetnosti. Slika 15, kao i mnoga Degasova djela, pokazuje plesačicu s leđa, čime se stvara efekt naturalizma vizuelnom sugestijom da balerina nije svjesna naše prisutnosti.



16 Edgar Degas (1834—1917)

Baletna scena iz opere »Robert le Diable«

Platno, 74,50 × 80 cm. Dovršena 1876. godine.
London, Victoria and Albert Museum.



17 Edgar Degas (1834—1917)

Studija opatica

»Peinture à l'essence« na papiru, 27,50 × 43,75 cm. London, Victoria and Albert Museum.

Jedna od karakteristika koju impresionisti nisu voljeli u Suvremenoj konvencionalnoj umjetnosti bila je njezina formalna, »namještena« kvaliteta. Posebno je Degas osjećao da se naturalizam prizora povećava ako je postignut, umjetnički rečeno, nesvjesno. Na ovoj slici nitko u nas ne zuri s platna; na desnoj strani je gotovo nejasna skupina glava; jedan od muškaraca ne gleda na pozornicu već kroz dvogled promatra jednu od loža; prikazan je samo dio pozornice. Skupni efekt je kao na fotografiji, ali to je samo »efekt«. To je zapravo »isječak života« stvoren strpljivom lukavštinom starih majstora, a to potvrđuje i ono što je umjetnik rekao irskom piscu Georgeu Mooreu: »Moja je umjetnost najnespontaniya. Ona je rezultat razmišljanja i učenja o velikim majstorima; ja ništa ne znam o inspiraciji, spontanosti, temperamentu.« Degasov medij razmišljanja bio je crtež. Crtao je neprestano da zabilježi i da se upozna s temama da bi ih napokon mogao bez muke i lapidarno prenijeti na platno. To je jedan od razloga zašto su teme njegovih djela relativno malobrojne. Prizor, ovdje prikazan, je balet opatica iz trećeg čina Meyerberove opere »Robert le Diable«. Slika 17 pokazuje jedan od crteža plesa

opatica. Degas je sliku dovršio 1876. godine i prodao je slavnom baritonu Jean-Baptisteu Faureu. Sliku je Victoria and Albert Museumu oporučno ostavio C. A. Ionides 1900. godine, i to je bila prva Degasova slika koja je ušla u jednu englesku javnu zbirku.



18 Frédéric Bazille (1841—1870)

Umjetnikova obitelj na terasi pokraj Montpelliera

Platno, 152 × 227,50 cm. 1868—9. Pariz, Louvre (Jeu de Paume)

Bazille bi vjerojatno bio mnogo poznatiji da nije umro mlad ostavivši relativno mali broj djela za sobom. Bio je iz Montpelliera i u početku su mu roditelji dopuštali da dolazi u Pariz samo pod uvjetom da zbog umjetnosti ne zapostavi studij medicine. Učio je u atelieru akademskog slikara Charlesa Gleyrea (1806—74) i tamo se upoznao i sprijatelji s Monetom, Sisleyem i Renoirom. Bazille nije bio tako darovit kao oni, ali je bio marljiv i dijelio je njihove nazore o slikarstvu. Dijelio je s njima i nedaće — naročito kad ih je napadala neprijateljski raspoložena štampa i akademski krugovi. Slika 18 prikazuje njegovo najambicioznije djelo koje je započeo u ljetu 1867. godine, izložio u pariškom Salonu 1868., te retuširao i datirao 1869. Bazille nije imao ni lirskog dara Renoira ni virtuoznost Moneta, i »Umjetnikova obitelj« otkriva izvjesnu ukočenost u rasporedu likova. Međutim, ta je slika puna šarma. Bazille je portretirao sebe kranje lijevo u skupini. Sudjelovao je u francusko-pruskom ratu, gdje je i poginuo 28. studenog 1870.



19 Edgar Degas (1834—1917)

Na plaži

Papir na platnu, 45,25 × 68 cm. Izložena u Londonu 1877., National Gallery

Premda se Degas od svih impresionista najmanje zanimao za pejzaže, znao je naslikati lijepe i uvjerljive plein-air ambijente za svoje likove. Slika »Na plaži« je dobar primjer za to, a isto tako i »Mladi Spartanci« (slika 4). Originalni naslov slike (19) pod kojim je ona izložena na trećoj impresionističkoj izložbi 1877. godine bio je »Bains de Mer: Petite Fille Peignée par sa Bonne«. Naslikana je u tehnici koja je toliko svojstvena Degasu — uljem razrijeđenim terpentinom (»peinture à l'essence«). Uvijek je pazio da svoje likove ne stavlja na jako sunce jer bi intenzivna svjetlost zamaglila obrise, a Degas, kao majstorski crtač, ovisio je o oštrim obrisima oblika (i cijenio ih) za postizavanje mnogih svojih likovnih efekata. To se tim jasnije vidi ako sliku »Na plaži« usporedimo, na primjer, s Monetovom »Ženom u vrtu« (slika 9) ili Manetovim »Popločivanjem Rue de Berne« (slika 50) na kojima su svi detalji mutni. Zagasite šare što ih na pijesku tvore suncobran, mokri kupaći kostim, košara i šeširić otkrivaju utjecaj dekorativnih, višebojnih japanskih drvoreza kojima su se impresionisti uvelike divili u šezdesetim godinama prošlog stoljeća. Prema riječima francuskog trgovca umjetni-

nama Vollarda, Degas je tvrdio da je tu sliku naslikao u atelieru, ne na otvorenom.



20 gore Paul Cézanne (1839—1906)

Pejzaž (Jas de Bouffan) i Portret mladića

Olovka, 12,50 × 21,50 cm. 1882—5. Rotterdam,
Boymans-van Beuningen Museum



20 dolje Paul Cézanne (1839—1906)

Gospođa Cézanne i M. Chocquet

Olovka, 19,50 × 23 cm. 1878—85. New York, Benjamin Sonnenberg

Paul Cézanne rođen je u Aix-en-Provenceu kao sin imućna šeširdžije koji je postao direktor banke. M. Cézanne htio je da sin nastavi njegov posao, uporno zahtijevajući da studira pravo. Sve dok konačno 1861. godine nije napustio studij prava, Cézanne je nastojao da spoji ta dva poziva, studirajući umjetnost na Akademiji u Aixu. Jedan od njegovih prijatelja iz djetinjstva bio je romanopisac Emile Zola (1840—1902) čije su oduševljene priče o Parizu navele Cézannea da najprije posjeti Pariz, a zatim da se u njemu i nastani. Za umjetnika je crtanje, kao i trening za atletičara, sredstvo za održavanje vrhunske forme. Cézanne je neprekidno crtao, često u blokovima za skiciranje, koje bi ispunio svim mogućim studijama koje pokazuju kako se hvatao u koštac s jednostavnim vizuelnim činjenicama. Gornji crtež pokazuje (desno) gospodarske zgrade Jas de Bouffana, malog obiteljskog imanja na periferiji Aixa (još jedan crtež prikazan je na slici 60); lijevo je kopija jednog talijanskog renesansnog portreta u Lovreu za koji se tada mislilo da je od Rafaela. Glava, naslonjena na ruku, bila je Cézanneova omiljela poza koju je on upotrijebio u nekoliko svojih slika (»Pušač«, slika 81).

Ispod toga su dva crteža njegove majke i skica Victora Chocqueta, carinskog službenika i jednog od prvih velikih kolekcionara impresionističkih slika. Prije smrti sakupio je 32 Cézanneove, 11 Monetovih, 11 Renoirovih (vidi sliku 37) i 5 Manetovih djela.



21 gore Alfred Sisley (1839—1899)

Na obalama rijeke Loing pokraj St. Mammèsa

Litografija, 12,50 × 22 cm. 1896. Pariz, Bibliothèque Nationale



21 dolje Claude Monet (1840—1926)

Dva ribara

Crna kreda, 25 × 34 cm. 1882. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (ostavština Meta i Paul J. Sachs)

Premda je Sisley rođen u Parizu i proveo uglavnom cijeli život u Francuskoj, roditelji su mu bili Englezi i on je, po svemu sudeći, zadržao svoje britansko državljanstvo do smrti. 1857. otišao je u London gdje je četiri godine studirao ekonomiju. 1862. napustio je studij i vratio se u Pariz 1862., gdje je učio u Gleyreovu atelieru. Tamo se upoznao i sprijateljio s Bazilleom, Renoirom i Monetom.



22 Armand Guillaumin (1841—1927)

Most Louis-Philippea, Paris

Platno, 45 × 59,50 cm. Potpisano i datirano 1875.
Washington, National Gallery of Art (Chester Dale Collection)

Guillaumin je jedan od manje poznatih impresionista, ali je njegov životni put u mladosti tijesno povezan s njima. Istih godina kao Renoir, u početku je radio kao službenik u privatnoj firmi, a zatim u državnoj službi. Isprva mu je slikarstvo bilo samo hobi, ali 1859. godine počeo je pohađati Académie Suisse gdje se sprijateljio s Monetom, Pissarroom i Cézanneom. Izlagao je u Salonu odbačenih (»Salon des Refusés) 1863., te na zajedničkoj izložbi impresionista 1874. godine. Guillauminove prve slike, kao što je ovaj pogled na Seinu u Parizu, su njegova najbolja djela. Kasnije slike više nisu tako svježije. Obratite pažnju na jednostavnu kompoziciju s jakim naglaskom dijagonala, što je karakteristično impresionističko pojednostavljenje tradicionalnih formula.



23 Edouard Manet (1832—1883)

Na željezničkom kolodvoru Saint-Lazare, Paris

Platno, 92 × 112,80 cm. Potpisano i datirano 1873. Washington, National Gallery of Art (Poklon Horacea Havemeyera u spomen Louisine W. Havemeyer)

Manet je počeo svoju karijeru kao figuralni slikar i oduvijek ga je manje zanimao pejzaž negoli Moneta, Pissarroa ili Sisleya. Znao je odlično zapažati lijepe djevojke koje je prikazivao u svojim djelima gdje god je to bilo moguće. »Kolodvor« je u mnogim pogledima savršen simbol Manetova stava prema impresionizmu. Premda je Monet to djelo dotjerivao u atelieru, bilo je to njegovo po dimenzijama najveće djelo koje je do tada naslikao uglavnom u prirodi. Savršeno je prikazao pozadinu s dimom iz lokomotive. No scenom dominiraju dvije figure; žena koja sjedi je slika Victorine-Louise Meurent, koja je bila model za »Olimpiju« (slika 5). Djevojčica je kćerka jednog od Manetovih prijatelja, Alphonsea Hirscha, u čijem je vrtu to djelo bilo slikano. »Kolodvor« je bio izložen u pariškom Salonu 1874. godine i slika je bila primljena na različite načine. »Journal Amusant« pisao je o »dvjema ludim ženama, opsjednutim neizlječivom manetovskom manijom« koje »gledaju kako vlak prolazi iza rešetaka svoje luđačke samice«.

»L'Illustration« govori o »Kolodvoru« ili o odlasku

Faurea u Englesku što objašnjava ucviljeni izraz likova.« To se odnosi na Jean-Baptistea Faurea (1830—1914), slavnog francuskog baritona, koji je već bio kupio neke slike od Maneta i koji je 1876. kupio Degasovu »Baletnu scenu iz 'Robert le Diable' « (slika 16).



24 Edgar Degas (1834—1917)

Žena vezuje vrpceu šešira

Pastel, 47,50 × 30,50 cm. Oko 1882. Paris, Louvre



25 Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901)

Džokej

Litografija, 50,50 × 35,30 cm. 1899. London,
Courtauld Institute Galleries

Jedna od niza litografija što ih je Lautrec planirao pod naslovom »Les Courses« (»Konjske utrke«), ali je zapravo napravio samo još tri. »Džokej« označava povratak jednoj od njegovih glavnih mladenačkih tema. Smion i nekonvencionalan crtež otkriva utjecaj Degasa (usporedi sliku 35). Lautrec je pripadao aristokratskoj obitelji i umjetnost ga je zanimala od djetinjstva. Nakon dvije nesreće (1878. i 1879. godine) kosti njegovih nogu nisu srasle kako treba. Lautrec je dočekao punoljetnost s prsnim košem kao u odrasla muškarca i zakržljanim nogama. 1882. godine počeo je učiti u atelieru Léona Bonnata u Parizu.



26 Camille Pissarro (1830—1903)

Voćnjak u cvatu, Louveciennes

Platno, 43,50 × 54 cm. Potpisano i datirano 1872. Washington, National Gallery of Art (Ailsa Mellon Bruce Collection).

Slika 26 je izvanredno lijep primjer Pissarrova stila u slikanju najsuptilnijih pejzaža. Format je malen, lokacija nedaleko od Pariza, tema ruralna, a raspoloženje lirsko. Osjećaj i smisao za strukturu daju naslutiti utjecaj Corota s kojim je Pissarro radio. Glavna razlika između njihovih stilova je u notaciji svjetla i u tretmanu; Pissarroovi potezi su mnogo rastrganiji, površina platna je grublja, a tretman je stenografski abruptan. Pissarro je mnogo bolje od Renoira i Moneta vladao geometrijskom osnovom kompozicije slike. Snažna struktura njegova pejzaža znatno je utjecala na Cézannea (usporedi sliku 36). Cézanneov prijatelj, romanopisac i kritičar Emile Zola pravilno je 1868. zabilježio svoja opažanja u vezi s Pissarroovim pejzažima: »Originalnost je ovdje duboko humana. Ona je dio pravog umjetnikova temperamenta... U njima se čuje dubok glas zemlje, snažan život drveća... Ovdje se krije čovjek, iskrena i snažna ličnost, koja ne zna za laž, stvarajući od umjetnosti čistu i vječnu istinu.«



27 Alfred Sisley (1839—1899)

Polja pšenice kod Argenteuila

Platno, 49,50 × 72 cm. Potpisano i datirano 1873.
Hamburg, Kunsthalle

Sisleyevo slikarstvo je najdosljednije i najmirnije među impresionistima. Nije slikao gotovo ništa osim pejzaža; obično su to bile scene iz mirnih ruralnih predgrađa Pariza — kakav je Argenteuil prikazan ovdje. Kvaliteta njegovih slika je različita, ali najbolje među njima »Žitna polja kod Argenteuila« i »Brana kod Moleseya« (slika 31) odražavaju istančan dar zapažanja i vitalnost, poletnost poteza što čine da njihova skromna tema i jednostavne kompozicije ne izgledaju dosadne i prazne. Sisleyevi najbolji radovi uglavnom potječu iz razdoblja prije 1880. godine.



28 Pierre-Auguste Renoir (1841—1919)

Gola žena briše nogu

Crvena kreda, 37,80 × 29,60 cm. Oko 1885—90.
London, British Museum (ostavština Césara de Haukea)



29 Pierre-Auguste Renoir (1841—1919)

Materinstvo

Pastel, 90,50 × 70,90 cm. Oko 1885. Strasbourg, Musée des Beaux-Arts

Studija gospođe Renoir kako doji svoje prvo dijete, Pierrea, koji se rodio u ožujku 1885. godine. Aline Renoir, rođena Charigot, rodila se 1859. godine i kad ju je Renoir upoznao, živjela je s majkom u malom stanu u ulici Saint-Georges u Parizu. Od ljeta 1882. žive zajedno, ali su vjenčani tek u travnju 1890. Imali su tri sina, Pierrea, koji je postao glumac i umro 1952., Jeana proslavljenog filmskog režisera i Clauda koji je postao istaknuti filmski snimatelj. Gospođa Renoir umrla je 1915. godine. Renoir je naslikao jednu verziju te grupe u ulju (1885; zbirka Gangnat, Pariz), a tu temu je mnogo kasnije obradio i u plastici. Grupu u bronzi načinio je 1916. godine Richard Guino pod Renoirovim vodstvom kao studiju za kip koji će se staviti na njezin grob.



30 Camille Pissarro (1830—1903)

Pogled blizu Sydenham Hilla, London

Platno, 42,50 × 52,50 cm. 1871. Fort Worth, Texas, Kimbell Art Museum

Pissarro se sklonio u Englesku za vrijeme francusko-Pruskog rata u jesen 1870. Nastanio se sa svojom ljubavnicom i njihovo dvoje djece u londonskom predgrađu Upper Norwood (2 Chatham Terrace, Palace Road), područje kuća s velikim vrtovima i otvorenim poljima, sličnim onima iz okolice Pariza odakle su pobjegli. Pissarro je naslikao nekoliko lijepih slika u okolici, uključujući »Pogled na stanicu Penge« (1871; London, Courtauld Institute Galleries), studiju »Lower Norwood« (1870; London, National Gallery) i »Pogled na Crystal Palace« (1871; Chicago, Art Institute). Okvir drveća na slici 30 bilo je u to vrijeme poznato likovno sredstvo kojim su se uvelike služili takozvani barbizonci, npr. Théodore Rousseau. Drvo ili drveće koje raste u prvom planu skrivajući nebo svojim granama bio je Cézanneov omiljeni motiv.



31 Alfred Sisley (1839—1899)

Brana kod Moleseya blizu Hampton Courta,
jutarnji efekt

Platno, 50,50 × 67,50 cm. Potpisano i datirano
1874. Edinburgh, National Gallery of Scotland
(Maitland Gift)

Za razliku od Moneta i Pissarroa (vidi sliku 30) Sisley nije bježao u Englesku za vrijeme francusko-Pruskog rata. Prvi put je kao slikar putovao u Englesku (prije toga je četiri godine živio u Londonu studirajući ekonomiju) u ljetu 1874. Poznati francuski pjevač Jean-Baptiste Faure, koji je bio pasionirani sakupljač impresionističkih slika (vidi slike 16, 23), pristao je da Sisleyu plati troškove četveromjesečnog boravka. Sisley je dobar dio proveo u okolini Hampton Courta. Sačuvano je petnaest njegovih slika iz okolice Hampton Courta. Ne zna se sigurno da li je Faure doista kupio Sisleyevu »Branu«.



32 gore Edgar Degas (1834—1917)

Studija knjiga i novina

Kreda, 30 × 46,25 cm. New York, Metropolitan
Museum of Art



32 dolje Edgar Degas (1834—1917)

Studia Durantyja

Kreda, 30 × 46,25 cm. New York, Metropolitan
Museum of Art



33 Edgar Degas (1834—1917)

Edmond Duranty

Tempera, akvarel i pastel na lajnenu, 98,40 × 98,40 cm. Potpisano i datirano 1879. Glasgow, Museum and Art Gallery (posuđeno iz Burrell Collection)

Jedan od Degasovih najsavršenijih i najvažnijih portreta. I prikaz čovjeka koji sjedi, trenutno zamišljen, i radi u svojoj radnoj sobi, i kompozicija sa svojim oštrim dijagonalama tipični su elementi Degasovih realističnih metoda. Edmond Duranty (1833—80) bio je romanopisac naturalističke škole koji je podržavao umjetnost impresionista skoro od početka. Posebno su ga zanimala sitnice iz svakodnevnog života, stvarni izgled ljudi, mjesta i stvari, i premda je smatrao Maneta glavnom ličnosti u razvoju novog stila, osjećao je da je Degas vrhunski slikar suvremenog života. Bio je umjetnikov prijatelj i pod utjecajem njegovih pogleda, pa je neke i objavio 1876. u važnoj knjižici »La nouvelle peinture: à propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel«. Premda je Duranty bio oduševljen novim pokretom, donekle se ogradio (te poglede dijelio je i Degas) od njega, tako da su ni Renoir ni Monet bili zadovoljni tom knjižicom. U romanu »Le Peintre Louis Martin« Duranty piše o Degasu pod njegovim pravim imenom. Tehnika ovog por-

treća je tipičan primjer Degasovih eksperimentalnih sklonosti; oduvijek je strastveno iskušavao nove efekte. Kao i u svim njegovim važnijim djelima, preliminarni crteži igrali su važnu ulogu u razvijanju konstrukcije. Slika 32 prikazuje skice za figuru i pozadinu. Konceptcija portreta pokazala se utjecajnom. Cézanneov portret (1895) Gustavea Geffroya, također pobornika impresionizma, te Vuillardova slika još jednog pristalice pokreta, Théodorea Dureta (1838—1927) naslikane su pod utjecajem tog Degasova portreta.



34 Edgar Degas (1834—1917)

Dvije plesačice na pozornici

Platno, 60,50 × 45,50 cm. 1874. London, Court-auld Institute Galleries.

Usprkos divljenju prema umjetnosti talijanske renesanse, Degas nikada nije radio na onome što bi Tizian ili Rafael nazvali velikim formatom. Većina njegovih slika iznenađujuće su male — »iznenađujuće«, jer stabilnost kompozicije i delikatna sloboda njegove ruke daju varljiv izgled reprodukcijama. Ta poznata slika sadrži nekoliko karakterističnih obilježja Degasova slikarstva, kao što su asimetrična kompozicija s važnim površinama koje su ostale »prazne«, neobična točka promatranja pozornice odozgo i sa strane, naoko slučajno skraćanje kompozicije tako da veći dio plesačice s lijeve strane i ruka desne djevojke nedostaju, te, napokon, korištenje neočekivanih svjetlosnih uglova, u ovom slučaju svjetlosti s prednjeg dijela pozornice. Poput Ingesa, čijoj se umjetnosti Degas divio i koji je također nastojao da usavrši relativno mali broj formalnih ideja, Degas bi ponovno koristio figure koje bi mu se naročito svidjele. Dvije glavne figure s ovog platna ponovno se pojavljuju na druge tri slike, kao i na crtežima i pastelima. Slika »Dvije plesačice na pozornici« bila je jedna od prvih važnih impresionističkih slika koje su ušle u neku englesku zbirku. U studenom 1874.

godine Durand-Ruel izložio ju je u svojoj london-skoj galeriji, a kupio ju je, kapetan Henry Hill (1812—82) iz Brightona koji je kasnije posjedovao najmanje šest Degasovih radova s baletnim temama.



35 Edgar Degas (1834—1917)

Džokeji na startu

»Peinture à l'essence« na kartonu, 106,25 × 72,50 cm. Oko 1881. Birmingham, Barber Institute of Fine Art

Jedan od najsmjelijih i najsavršenijih primjera Degasova korištenja asimetrične kompozicije. Kao i na slici baleta (slika 34), važni dio slike — ovaj put je to donji lijevi dio — ostaje bez vizuelnih događaja. Obratite pažnju na stup koji lomi glavu konja u dva dijela; to je naturalistički efekt što ga je Degas možda naučio proučavajući fotografije, premda smjelo pojednostavljenje tretmana daje naslutiti i utjecaj japanske grafike. Degas je bio fasciniran konjima, pa ih je slikao i crtao od početka šezdesetih godina.



36 Paul Cézanne (1839—1906)

Zolina kuća u Médanu

Platno, 58,10 × 70,50 cm. Oko 1880. Glasgow, Museum and Art Gallery (Burrell Collection)

Na slici 36 reproducirano je važno Cézanneovo djelo iz prvih godina njegove zrele faze kao pejzažiste. Efekt masivnosti i solidnosti djelomično je postignut strukturom kompozicije s vodoravnim obalom rijeke i okomitim drvećem, a djelomično tretmanom. Od Pissarroa, Moneta i Renoirra Cézanne je preuzeo koncepciju oblikovanja pomoću kratkih, nezavisnih poteza kistom; no on je otišao korak dalje. Zamijetio je, ako te poteze poreda paralelno jedan s drugim, umjesto pod svim mogućim kutovima, da će oni povećati opći vizuelni sklad slike i doprinijeti njezinoj »arhitekturi«. Tretman riječne obale i drveća na slici 36 pokazuje kako je on primijenio taj sistem. Usprkos prekidu prijateljstva nakon objavljivanja Zolina romana »L'Oeuvre« 1886. godine, u kojem Zola vrijeđa slikara, bila je to zapravo najvažnija veza u Cézanneovu životu. Zola je kupio kuću u Médanu (na Seini, zapadno od Pariza) 1878. godine od prihoda što ga je dobio svojim uspješnim romanom »L'Assommoir«. Cézanne ga je tamo posjetio 1879. i 1880. godine. U ljeto 1880. pisao je Zoli: »Ako Vas ne plaši duljina vremena koje bih bio slobodan provesti kod vas, dopu-

stite mi da ponesem malo platno te da naslikam neki motiv, nadajući se da nećete imati ništa protiv.« Rezultat tog pisma bila je ova slika koju je slikao s jednog otoka na rijeci. Njen prvi vlasnik bio je Gauguin.



37 Pierre-Auguste Renoir (1841—1919)

U čamcu ('La Seine à Asnières')

Platno, 70 × 90,06 cm. Oko 1879. London, Nasljednici Lady Christabel Aberconway

Jedan od Renoirovih najprofinjenijih pejzaža, »U čamcu«, prikazuje Seinu kod Asnièresa, sjeverozapadno od Pariza. Isti kraj naslikao je Seurat na svoja dva remek-djela »Kupanje« (slika 55) i »Nedjeljno popodne na otoku Grande Jatte« (Slika 65). Luminoznost slike proističe iz tretmana suncem obasjane vode koja je izvedena kratkim potezima uglavnom čiste boje. No efekt je manje nemiran i isprekidan nego kod Renoirove pionirske »La Grenouillère« naslikane deset godina ranije (slika 12). »Čamac« predstavlja sažetak impresionističkog pejzaža: socijalno-demokratski, naturalistički u stilu i lirski u osjećajima. To je duboko idealistička vizija prizora koji sam po sebi ne bi mogao biti idealan; svi znamo kako to izgleda blizu željeznog mosta kad preko njega prelazi vlak. »Čamac« je bio vlasništvo jednog od prvih velikih kolekcionara impresionističkih slika, Victora Chocqueta (vidi sliku 20).



38 Edgar Degas (1834—1917)

Djevojka u crvenom penjoaru

Platno, 96,50 × 78,75 cm. Oko 1866. Washington, National Gallery of Art (Chester Dale Collection)

Degas je intelektualno bio najkonzervativniji od svih impresionista. Obožavao je umjetnost prošlosti, naročito slikarstvo renesanse, a kako je bio umjetnik najkreativnije inteligencije, mnogo je naučio od nje, ne kopirajući njezine forme. Već u ovom relativno ranom portretu mlade djevojke (koja bi mogla biti Victorine-Louise Meurent, Manetov model za »Olimpiju« — vidi sliku 5). On pokazuje tizianovski osjećaj mjere i očito mu je dobro bilo poznato koliko je malo potrebno staviti na platno da bi se stvorila iluzija fizičke prisutnosti. Penjoar, mat svijetle terakota boje, naslikan je isto tako lakim potezima kista kao i ruke. Detalji su prisutni samo na licu, gdje svjetlost hvata vrh nosa i donju usnu koja se sjaji. Vertikalne linije desno, vjerojatno zamišljene za prozor sa zastorom, pridonose stabilnosti kompozicije.



39 Berthe Morisot (1841—1895)

Majka i sestra umjetnice

Platno, 98,75 × 81,25 cm. 1869—70. Washington, National Gallery of Art (Chester Dale Collection)

Berthe Morisot, manje važna ali nadarena slikarica impresionističke grupe, potječe iz građanske obitelji i nije nikada imala financijskih problema. Počela je učiti slikarstvo kad joj je bilo petnaest godina, i šest godina (1862—8) bila je vjerna učenica velikog pejzažiste Camillea Corota (1796—1875). 1868. upoznaje se s Manetom. Učila je kod njega, bila mu model, a 1874. udala se za njegova brata Eugènea. Sudjelovala je na zajedničkim izložbama impresionista i pomogla uvjeriti Maneta u važnost slikanja u plein-airu. Na slici 39 prikazane su majka i sestra Berthe Morisot. Ta slika stvorila joj je mnogo brige. Slikar Puvis de Chavannes kritizirao je obradu tretman glave majke. »Prije toga nisam imala toliko brige«, pisala je poslije svojoj sestri. »Umorna, nervozna, posjetih Maneta u njegovu atelieru. Pitao me je što me muči, a kad je vidio da ne znam što da radim, rekao mi je, savršeno raspoložen: 'Sutra ću pogledati tvoju sliku i, vjeruj mi, reći ću ti što treba učiniti.' Sutradan je stigao oko jedan sat, rekavši mi da je sve dobro osim donjeg dijela suknje. Uzeo je nekoliko kistova, dodao nekoliko tonova i — majka je bila očarana. Ali sada

su započele moje muke: kad jednom počne, ništa ga ne može zaustaviti; sa suknje je prešao na gornji dio haljine, s njega na glavu, a s glave na pozadinu. Pri tom mu je neprestano zadirkiwao, smijući se kao dijete, vraćajući mi paletu, uzimajući je natrag . . . napokon, do pet sati popodne stvorili smo najsladšu malu karikaturu što ste je ikad vidjeli.«



40 Pierre-Auguste Renoir (1841—1919)

Pod sjenicom u Moulin de la Galette
(»La Tonnelle«)



Platno, 79,60 × 63,75 cm. 1876. Moskva, Puškinov muzej

Važna i prekrasna slika u istom stilu i iz istog perioda kao »Le Moulin de la Galette« (slika 42). Jedan od razloga zašto je Renoira zanimala ta popularna plesna dvorana i kavana bio je taj što je 1876. godine kupio atelier u neposrednoj blizini. Barem u mlađim godinama nije volio profesionalne modele, čak i da ih je mogao platiti. Sve figure u »La Tonnelle« su njegovi prijatelji iako se ne zna potpuno točno tko je tko. No čini se da je lik koji sjedi lijevo u slamnatom šeširu Monet; čovjek koji stoji u pozadini mogao bi biti Sisley. Premda je slika i stilom i temom naturalistička — čak do detalja gdje djevojka drži nacpačke suncobran — cjelokupni efekt je lirski. To je gotovo kao san, bliže Fragonardovim fantazijama iz osamnaestog stoljeća nego »stvarnom životu«. To je jedno od onih čarobnih djela zbog kojih je tako teško shvatiti početnu neprijateljsku reakciju javnosti prema impresionizmu. Ta slika također pokazuje koliko se Renoirova tehnika razvila od konca šezdesetih godina. Po-tezi su grublji, a boje rastrganije i izmješanije nego u »Portretu Lise« (slika 41) iz 1867. godine.

41 Auguste Renoir (1841—1919)



Portret Lise

Platno, 181,25 × 113,40 cm. Potpisano i datirano 1867. Essen, Folkwang Museum

Ovaj slavni portret, izložen u pariškom Salonu 1868. godine, prikazuje Renoirovu ljubavnicu Lise Tréhot, kćerku direktora pošte. Bilo joj je tada otprilike devetnaest godina. Renoir je bio možda najkonvencionalniji od svih velikih impresionista. »Lise«, njegovo prvo važno djelo koje je potpuno umjetnički uspjelo, manje je revolucionarno od usporedivog Monetova djela »Žene u vrtu« (slika 1). Umjesto Monetova neformalnog »fotografskog« efekta, Renoirov lik daje naslutiti konvencionalnu pozu na portretu. U vezi s tom slikom spominju se čak i imena kao što su Reynolds, Gainsborough i Lawrence. No, ono što je nedvojbeno novo jest vizuelna sugestija da je taj lik doista u plein-airu. Svijetlozelena boja trave i blještava bjelina haljine, pojačana sjenom što pada preko gornjeg dijela lika, stvara dojam svjetlosti i prostora. Međutim, iako zasnovana na crtežima stvorenim u plein-airu, »Lise« je vjerojatno slikana u atelieru. Kao što je Monet otkrio (slika 1), rad na velikom platnu u plein-airu stvara čitav niz trivijalnih ali i iritirajućih problema. Javnost je različito reagirala na »Lisu«. Jedan kritičar ju je opisao kao »debelu ženu poprskanu bijelim«.

42 **Auguste Renoir (1841—1919)**

Le Moulin de la galette

Platno, 129 × 171,90 cm. Potpisano i datirano
1876. Pariz, Louvre (Jeu de Paume)



43 Auguste Renoir (1841—1919)

Ručak veslača

Platno, 125,90 × 171,25 cm. Potpisano i datirano 1881. Washington, The Phillips Collection

U ova dva remek-djela sadržane su i jake i slabe strane Renoirove umjetnosti. Sredinom sedamdesetih godina kada ga je upotrijebio kao ambijent za svoju možda najveću sliku, Moulin de la Galette je bio plesna dvorana i kavana na otvorenom, blizu vrha brežuljka Montmartre koji je još bio poluseljačko predgrađe Pariza. U Moulin su dolazili studenti, umjetnici i prodavačice, a bio je popularan naročito nedjeljom popodne kada se plesalo. Slika 42 prikazuje takvu scenu; jasno se razabire da je ljetno popodne, i sunčevo svjetlo, prošarano mrljama, nasumce pada na haljine i slamnate šešire, stolove i stolice. U nekoliko likova prepoznaju se umjetnikovi prijatelji. Međutim, iako je tema slike djelić svakodnevnog života i, prema tome, potpuno u okviru standardnih impresionističkih odnosa, ono što je Renoir zaista stvorio od toga jasno ilustrira opasnosti koje proizlaze iz pretpostavke da je impresionizam naturalistički stil i ništa drugo. »Le Moulin de la Galette« je zapravo jedno od lirskih remek-djela evropskog slikarstva, optimističko, idealizirano i toplo. »Ručak veslača« je djelo istog tona. Djevojka prčasta nosa sa psićem (lijevo) naslikana je neopisivo lijepo. Na cijeloj

slici boja ne služi samo za opis stvari i likova, nego i za njihovu transformaciju u nešto što je zapravo daleko od života. Dlaka malog psa neopisiva je mješavina zelenih, smeđih i plavih tonova; naoko bijeli stolnjak prožet je nježnim duginim odrazima, poput ljudske kože. Ni jedna boja nije sasvim čista. Plava haljina djevojke (lijevo) ima po sebi primjesa crvene i zelene boje, tako da izgleda čas purpurna, čas plava, čas svijetloljubičasta. Slabost obiju slika je u crtežu i konstrukciji. Tijela kao da su bez kosti, a prostor u kojem se nalaze slabo je definiran. Nekako oko 1880. godine Renoir je počeo shvaćati da ne zna dobro crtati, pa je stao poduzimati korake da to ispravi. Oblici u »Ručku veslača«, njegovu posljednjem velikom djelu u impresionističkom stilu, već su oblikovani mnogo pomnije. Usporedite, na primjer, mladića u prvom planu koji je prebacio lijevu ruku preko naslona stolice u »Moulinu« s veslačem koji sjedi desno na slici 43. Slika »Kupačice« (slika 48) ilustrira tu promjenu koja je nastala u njegovoj umjetnosti u osamdesetim godinama.



44 Eva Gonzalès (1849—1883)

Jahanje na magarcu

Platno, 80 × 98,75 cm. Oko 1880. (?). Bristol, City Art Gallery

Još kao djevojka Eva Gonzalès se zanimala za umjetnost i učila je kod pomodnog slikara Chaplina prije nego što se 1869. godine upoznala s Manetom. Postala mu je i model i učenica; Manet ju je portretirao u punoj veličini kako radi na slici koja prikazuje cvijeće (1870; London, National Gallery). »Jahanje na magarcu« pokazuje koliko je na nju utjecao njegov stil. 1879. godine udala se za gravera Henrija Guérarda (to je možda muškarac na ovoj slici). Umrla je samo pet dana poslije Maneta.



45 i 46 Edouard Manet (1832—1883)

Šank u Folies-Bergèreu



Platno, 93,75 × 127,50 cm. Potpisano i datirano 1882. London, Courtauld Institute Galleries

U sedamnaestom i osamnaestom stoljeću umjetnici su često slikali pučke razonode na pomalo snishodljiv način — kao na primjer David Teniers ml. (1610—90) koji je prikazivao scene iz seljačkog života sa stajališta više klase. Impresionizam nije bio samo umjetnost naturalizma. Bila je to i demokratska umjetnost. Kavane, kabareti, jeftine plesne dvorane, čak i javne kuće (vidi sliku 54), prikazane su bez traga snishodljivosti, a često i bez ikakva negativnog prizvuka. Takva je i ova poznata slika, Manetovo posljednje važno djelo; umro je vjerojatno od ataksije u dobi od 51 godine. Poput slike 23, »Šank« pokazuje dražesnu djevojku na živoj impresionističkoj pozadini, ovaj put je to publika u foajeu i serklu, te noge artistice na trapezu, sve odraženo u zrcalu iza šankerice. Ona zapravo razgovara s gostom koji se također vidi u zrcalu (umjetnik se igra s reflektiranom perspektivom), koji bi zapravo bio tamo gdje stoji promatrač. Boce i cvijeće na tezgi obloženoj mramorom pokazuju kako je Manet znao biti i briljantni slikar mrtve prirode. 'Junakinja' slike bila je prava šankerica u stvarnom životu; zvala se Suzon i pozirala je Manetu i u drugim prilikama.

47 Mary Cassatt (1845—1926)

Gospođica Mary Ellison

Platno, 84,40 × 64,40 cm. Oko 1880. Washington, National Gallery of Art (Chester Dale Collection)

Mary Cassatt bila je Amerikanka, rođena u Pittsburghu. Pređi su joj bili Francuzi, pa ju je privukla francuska umjetnost. Nastanila se u Parizu 1872. godine. Izlagala je u Salonu 1874. godine i njezina su djela privukla pažnju Degasa s kojim se sprijateljila i koji je na nju utjecao svojim stilom. Teme njezinih slika bile su gotovo uvijek iz obiteljskog života, a u kasnijim godinama bila je gotovo opsjednuta temom majke i djeteta. Na nju je utjecala i japanska umjetnost. Premda njezine slike znaju biti sladunjave, njezino najbolje djelo, kao što je ovaj portret gospođice Ellison, posjeduje nepatvorenu privlačnost.



48 **Auguste Renoir (1841—1919)**

Kupačice

Platno, 115,90 × 168,10 cm. 1884—7. Philadelphia Museum of Art (Carroll S. Tyson Collection)



49 **Auguste Renoir (1841—1919)**

Studija za »Kupačice«



Crvena kreda, 123,10 × 137,80 cm. Oko 1883—4.
Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum
(Maurice Wertheim Collection)

Početak osamdesetih godina Renoir je zaključio da ne zna dobro crtati, a ta samokritika bila je savršeno točna s akademskog stanovišta. Oblicima u njegovim ranijim radovima (slika 42, 43) manjka čvrstina, kao da su bez kosti, a likovima nedostaje srž. Pod utjecajem renesansnog i antiknog slikarstva Renoir je nastojao da ispravi te nedostatke; u »Kupačicama« tijela su nacrtana većom preciznošću i njihovo mjesto u prostoru je točnije određeno. Nacrtao je mnoge pripremne crteže — što je kod Renoira bio nov postupak — a konstrukcija se bazirala na bareljefima Girardona u Versaillesu. Dovođeno djelo, na kojem je uz prekide naporno radio tri godine, bilo je prikazano u Galerie Petit 1887. godine, i javnost ga je dobro prihvatila. Van Gogh se divio slikarevoj »čistoj, jasnoj liniji«. Renoirov »neoklasicistički« stil nije potrajao dugo nakon 1890. godine. Tada se vratio liberalnijem tretmanu i bogatom koloritu, često dajući prednost toplim, crvenkastim tonovima što je u suprotnosti sa hladnijim plavkasto zelenim tonovima koji prevladavaju na slikama sedamdesetih godina.

50 Edouard Manet (1832—1883)

Popločivanje Rue de Berne

Platno, 62,50 × 78,75 cm. 1878. Engleska, Privatna kolekcija

Jedan od najljepših Manetovih impresionističkih pejzaža, »Popločivanje ceste«, pokazuje pogled s prozora njegova pariškog ateliera. Raščlanjivanje pojedinačnih likova i oblika u vijuge i mrlje pigmenta, što se naročito vidi u grupi radnika, savršen je primjer impresionističkog načela. A trajna magična privlačnost najljepših impresionističkih djela leži u njihovoj sposobnosti da nas privuku kao kakva čarolija: tko još nije uživao hodajući naprijed-natrag ispred jednog Maneta, Renoira ili Moneta, i promatrajući kako se taj snop poteza kistom postepeno pretvara u likove i predmete koji se mogu raspoznati?



51 Paul Cézanne (1839—1906)

Pejzaž s Mont Saint-Victoireom

Platno, 64,40 × 80,30 cm. Oko 1885—7. New York, Metropolitan Museum of Art (H. O. Havemeyer Collection)

Cézanneovo nezadovoljstvo čistim impresionizmom Moneta, Renoira i Pissarroa (vidi slike 13, 37, 30) nastalo je iz njegova dubokog uvjerenja da su efekti koje su oni najbolje postizali preležerni i efemerni. Poput Degasa i on se divio umjetnicima iz prošlosti, te ih je neprekidno kopirao u svojim blokovima za skiciranje. Jednom je rekao da želi od impresionizma načiniti nešto čvrsto i trajno poput muzejske umjetnosti. Cézanneovo rješenje bilo je zadržati impresionistički princip rada neposredno s motiva, ali usredotočiti pažnju, mnogo više nego što su to činili impresionisti, na strukturu svojstvenu nekog predmeta isto toliko, ako ne i više, koliko i na njegov izgled modificiran svjetlom. Svaki pojedini potez boje mora izraziti boju oblika i način modificiranja boje svjetlom i sjenom, te također odrediti promjene smjera u oblikovanju što bi stvaralo dojam čvrstoće. Za Cézannea je proces slikanja bio dug i naporan, pa se ne treba čuditi što se s vremenom odlučio na vrlo ograničen broj tema. Tokom posljednjih dvadeset godina svoga života Cézanne je naročito volio panora-

mu doline Arca (u okolici Aixa), preko koje prelazi željeznički vijadukt, s planinom Mont Sainte-Victoire u daljini. Ovo je jedna od četiri verzije tog pejzaža naslikana s malog brežuljka kod Bellevuea, imanja Cézanneova šurjaka Maximea Conila. Obratite pažnju kako je važno područje neba maskirano lišćem s drveća; bilo je to sredstvo — počevši od Pissarroa (vidi sliku 30) do barbizonaca — naglašavanja zanimanja za površinu i za plastičnost konstrukcije. Osim toga, ni nebo ni oblaci nisu nikada posebno privlačili Cézannes.



**52 lijevo Georges-Pierre Seurat
(1859—1891)**

Studija za »Kupanje« (slika 55)

Conté crayon, 31,25 × 23,75 cm. London, S. A.
Morrison



52 desno Georges-Pierre Seurat (1859—1891)



Portret Edmond-Françoisa Aman-Jeana

Conté crayon, 61,25 × 46,90 cm. Potpisano i datirano 1883. (vidi se samo pod ultraljubičastim svjetlom). New York, Metropolitan Museum of Art (1960. oporučno ostavio Stephen C. Clark)

Seurat se rodio u Parizu gdje je najprije polazio općinsku školu crtanja, a kasnije se upisao u »École des Beaux-Arts«, gdje mu je dvije godine bio učitelj Henri Lehmann (1814—82), nekadašnji Ingresov učenik. Postepeno su ga počele privlačiti teorije o harmoniji i kontrastu boja, i to su, zajedno s klasičnom čvrstoćom konstrukcije, temelji njegove umjetnosti. Seurat je radio polako i promišljeno, i za svoje glavne kompozicije izradio bi mnogo crteža i skica u ulju. Conté crayon (iste debljine kao kreda, ali ga se može finije naoštriti) bio je njegov omiljeni medij jer je dopuštao i bogatstvo i istančanost efekta; u ovoj studiji dječaka koji sjedi na obali izrađenoj za »Kupanje«, Seurat spaja monumentalnu jednostavnost s najsuptilnijim tretmanom pada svjetla. Portret je savršeniji i, usput rečeno, jedino njegovo djelo koje je prihvatio pariški Salon u kojem je bilo izloženo 1883. Aman-Jean bio je umjetnikov prijatelj i kolega, te su zajedno pohađali »École des Beaux-Arts«.

53 lijevo **Georges-Pierre Seurat** (1859—1891)

Kafešantan (Au Concert Européen)

Conté crayon, 30,60 × 23,40 cm. 1887—8. New York, Museum of Modern Art



53 desno Georges-Pierre Seurat (1859—1891)

Studija prema »Modelima«

Pero i tinta, 25,16 × 15,90 cm. 1888. Los Angeles,
The Armand Hammer Foundation

Seurat je načinio ovu kopiju prema centralnom liku u svojoj slici »Modeli« (Kolekcija Barnes), kao ilustraciju za »La Vie Moderne« u kojem se pojavila u travnju 1888. godine.



54 Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901)

Salon u Rue des Moulins

Pastel, 110 × 130,30 cm. 1894. Albi, Musée Toulouse-Lautrec

Zbog svog nakaznog tijela Lautrec je bio izuzetno neurotičan i, premda je to nastojao sakriti, krajnje osjetljiv. Montmartre i njegovi bordeli zadovoljavali su njegovu potrebu za miljeom u kojem je mogao živjeti, ako već ne neprimjetno ono barem u atmosferi prijateljske tolerancije. Početkom devedesetih godina on je zapravo tjednima živio i radio u raznim bordelima; takav je bio i bordel na ovoj slici. Bilo bi teško zamisliti manje lascivan bordel od ovoga na slici. Prevelika prisnost nije kod Lautreca dovela do omalovažavanja, nego do nekakve umorne objektivnosti, pa čak i do izvjesnog poštivanja života prostitutke. »Salon« je monumentaln po konstrukciji kao i Seuratovo »Kupanje« (slika 55), premda sadrži čišće impresionističke elemente. Odrezani lik desno, namjerna praznina u donjem lijevom dijelu slike i naoko nenametljiv raspored likova podsjećaju na Degasa koji je znatno utjecao na Lautreca. Shematsko koloriranje daje desnoj polovici slike živost plakata.



55 Georges-Pierre Seurat (1859—1891)

Kupanje, Asnières

Platno, 198,75 × 295,30 cm. 1883—4. Prerađeno oko 1887. London, National Gallery

Ova slika bilo je prvo Seuratovo djelo velikog formata — mnogo, mnogo većeg od većine impresionističkih slika. Ona prikazuje kupalište na lijevoj obali Seine, kod Asnièresa, predgrađa sjeverozapadno od Pariza. Drveće desno raste na malom otoku La Grande Jatte — koji je tema velikog Seuratova platna u Chicagu (slika 65). »Kupanje« je posebno važno zato što je Seurat uspješno spojio svakodnevnu temu i neposredno opažanje sunčeva svjetla, svojstveno impresionizmu, s mnogo težim i pojednostavljenijim tretmanom oblika i detalja. Čini se da je na slici sve napravljeno smotreno i pažljivo smišljeno, i ne treba se mnogo čuditi što se ta slika često uspoređuje sa smirenim freskama toskanskog slikara iz petnaestog stoljeća, Piera della Francesce (koje je zapravo Seurat poznavao preko kopija). Istovremeno, Seurat je u »Kupanju« zadržao mnoge impresionističke efekte: tako na primjer voda ima onu svjetlucavu prozirnost koju su postigli Monet i Renoir (vidi slike 13, 12, 37). No već je tu i tehnika, koja je kasnije postala toliko njemu svojstvena (vidi slike 65 i 69). Bio je to »poentilizam«, sistem polaganja, jednih uz druge, toč-

čaka ili mrlja pigmenta, nastale su i dotjeranije slike, koje istovremeno daju naslutiti veću krutost. Poentilističke slike djeluju proračunatije i pikturalno hladnije od »čistih« impresionističkih slika, što se vidi ako se »Kupanje« usporedi s Renoirovim »Čamcem« (slika 37) ili Monetovom »La Grenouillère« (slika 13).



56 Paul Gauguin (1848—1903)

Nave Nave Fenua («Zemlja čulnih užitaka«)

Drvorez, 45 × 20 cm. 1894—5. London, Courtauld Institute Galleries

Rođen u Parizu, ali odveden još kao malo dijete u Peru, Gauguin se vratio u Evropu s majkom 1855. godine. 1865—8. bio je u trgovačkoj mornarici, a slijedeće tri godine proveo je u francuskoj ratnoj mornarici. 1871. godine postao je burzovni mešetar, a u slobodno vrijeme počeo je slikati. Upoznao se s Pissarroom i drugim impresionistima, izlagao je na posljednje četiri zajedničke izložbe (1880—6), a zatim je napustio posao da bi se potpuno posvetio slikarstvu. Kasnije je raskinuo s impresionistima i, pošto je živio u Bretanji i posjetio Martinique, napokon napustio obitelj i nastanio se na Tahitiju gdje je slikao, crtao i radio drvoreze kao što je ovaj na slici 56, koji predstavlja jedan list iz mape od deset drvoreza, što ih je nakon njegove smrti štampala iz originalnih klišeja Pola Gauguin 1921. godine.



57 Vincent van Gogh (1853—1890)

Portret Patience Escaliera

Olovka, pero i tinta, 48,50 × 37,50 cm. 1880.
Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum
(ostavština Grenvillea L. Winthrop)

Escalier je bio pastir u Camarguei; kasnije, kada je nastao ovaj crtež, bio je vrtlar u jednoj kući u pokrajini Crau.



58 Claude Monet (1840—1926)

Japanka

Platno, 227,50 × 140 cm. Potpisano i datirano 1876. Boston, Museum of Fine Arts

Ovo je jedno od najvažnijih impresionističkih priznanja japanskoj umjetnosti, naročito višebojnim drvorezima kojima su se impresionisti toliko divili. Monet je skupljao te grafike još kao dječak i one su višestruko utjecale na njegova djela. Monet je jednom rekao da je naslikao »Japanku« kako bi izazvao prijatelja koji je tvrdio da se je on prestao baviti figuralnim slikarstvom. Slika, izložena na drugoj zajedničkoj izložbi impresionista 1876. godine pod nazivom »Panneau Décoratif: Japonnerie« (i prodana za 2000 franka), prikazuje njegovu prvu ženu, Camille, u japanskoj nošnji. Taj portret nije točan jer je njezina tamna kosa posvijetljena iz pikturalnih razloga. Upotreba lepeza za dekoraciju pozadine nije Monetova originalna zamisao; Whistler i Manet su već nadošli na to. Camilleino artificijelno držanje jasno pokazuje utjecaj drvoreza. Umrla je 1879. godine. 1892. Monet se oženio s gospođom Hoschedé s kojom je prethodno živio više od deset godina.



59 Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901)

Portret Gabriela Tapié de Céleyrana

Platno, 107,80 × 55,30 cm. 1894. Albi, Musée
Toulouse-Lautrec

Ovo je portret Lautrecova bratića koji je došao u Pariz da studira medicinu 1891. godine i ostao s njim vrlo blizak. Ambijent je hodnik prekriven crvenim tepihom iza parketa u kazalištu; vinjeta lijevo dobar je primjer kako je na Lautreca utjecala Degasova umjetnost — dovoljno je usporediti prizor u operi na slici 16. Lautrec je crtao karikature svog bratića i uključio ga u nekoliko svojih izvanrednih prizora iz kavanskog života.



60 gore Paul Cézanne (1839—1906)

Pejzaž

Olovka, 34,40 × 53,10 cm. 1884—7, London,
British Museum



60 dolje Paul Cézanne (1839—1906)

Drvored u Jas de Bouffanu

Olovka, 30,16 × 46,90 cm. 1884—7. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

Ova dva prekrasna crteža pokazuju koliko je Cézanne cijenio konstrukciju pejzaža. Drveće ima veliku snagu i čvrstoću, premda je crtano znatnom istančanošću. Jas de Bouffan bilo je obiteljsko imanje od 37 jutara u predgrađu Aixa i ono je pružalo umjetniku veliku šarolikost tema koje je on mogao nesmetano slikati. Imanje je prodano 1899. godine nakon smrti Cézanneove majke.



61 Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901)

Akrobatkinje na trapezu

Olovka, 49,40 × 31,90 cm. 1899. Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (ostavština Grenvillea L. Winthrop)

Krajem devedesetih godina prošlog stoljeća Lautrec je manje-više izgubio kontrolu nad sobom. Bolovao je od sifilisa i bio je alkoholičar. 1899. godine, psihički i fizički potpuno shrvan, smješten je u sanatorij dra Sémelaignea u Neuillyju na Seini. Za vrijeme boravka u tom lječilištu načinio je čitav niz crteža iz cirkuskog života po sjećanju (djelomice da bi dokazao da je normalan); ovo je jedan od njih.



62 Paul Gauguin (1848—1903)

Vizija nakon propovijedi (Jakov u borbi s anđelom)

Platno, 73,13 × 91,50 cm. Potpisano i datirano 1888. Edinburgh, National Gallery of Scotland

Kada je Gauguin napustio posao burzovnog mešetara da bi se potpuno posvetio slikarstvu, radio je najprije u Bretaniji (1886) a zatim se, nakon posjeta Panami i Martiniqueu, vratio u Pont-Aven u Bretanji gdje je odlučno prekinuo s impresionističkim stilom koji je do tada bio osnova njegova rada. »Vizija nakon propovijedi« je najvažnija slika iz te faze njegova rada. Kao i Cézanneu (vidi sliku 51), Gauguinu je dosadio impresionizam, ali iz drugih razloga. Cézanne ga je smatrao stilski slabim dok su se Gauguinu impresionističke metode i likovni jezik činili previše prozaičnima. On je, međutim, htio da »dovode lijepe misli oblikom i bojom«. Glavnu misao svoje nove slike objasnio je u pismu van Goghu: »Mislim da sam u tim likovima postigao veliku rustičnu i »praznovjernu« jednostavnost. Sve je tako strogo . . . Ja mislim da pejzaž i borba postoje samo u mašti tih ljudi koji mole, kao rezultat propovijedi. Zato i postoji kontrast između tih stvarnih ljudi i borbe u tom pejzažu koji nije realan i nerazmjernan je«. Likovi Jakova i anđela i jaka dijagonalna zakrivljenost drveta baziraju

se na japanskim drvorezima. 1891. godine Albert Aurier, simbolički pjesnik, pisao je o tom platnu slaveći Gauguina kao vođu simbolističkog pokreta u slikarstvu. Slikar je ponudio »Viziju nakon propovijedi« župnoj crkvi u Nizonu pokraj Pont-Avena, ali ju je župnik odbio misleći da se radi o šali. 1891. godine prodana je u Parizu na dražbi za 900 franaka.



63 Vincent van Gogh (1853—1890)

Žetva u La Crauu s Montmajourom u pozadini

Platno, 71,25 × 90,63 cm. Lipanj 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum

Tipični impresionistički pejzaž Pissarroa, Moneta ili Sisleya ima obično prilično nisku točku promatranja i obuhvaća relativno maleno područje. Premda je van Gogh naslikao mnogo takvih slika, i on je volio, kao i Cézanne (vidi sliku 51), više točke promatranja i opsežnije prizore. Ova prekrasna veduta, naslikana u Arlesu u lipnju 1888. godine, opisana je u pismu Theu od 12. lipnja: »Radim na novoj temi, polja zelena i žuta dokle pogled seže. Već sam to dvaput nacrtao, a sada ću to i naslikati: to je točno isto kao ... Koninck — znaš, onaj Rembrandtov učenik koji je slikao prostrane ravnice.« Ponovno kao Cézanne, i van Gogh je bio potpuno svjestan snage pojedinačnog poteza kistom i kako njegov fizički karakter može doprinijeti dojmu slike. No, dok Cézanneovi dodiri doprinose umirujućoj čvrstoći kompozicije, van Goghovi potezi postaju vitalni dio nervne napetosti slike.



64 Georges-Pierre Seurat (1859—1891)

Studija pejzaža za »La Grande Jatte«

Conté crayon, 41,50 × 61,90 cm. 1884—5. London, British Museum (ostavština Césara de Haukea)



65 Georges Pierre Seurat (1859—1891)

Nedjeljno popodne na otoku Grande Jatte

Platno, 203,13 × 303,75 cm. 1883—6. Chicago, Art Institute

To je druga Seuratova slika velikog formata; na njoj je, kao i na prvoj (»Kupanje«, slika 55), radio dvaput. Glavna priprema (uključujući više od 30 skica u ulju) i izvedba trajale su od svibnja 1884. do ožujka 1885. godine, uz izvjesno preslikavanje u zimu i proljeće 1885—6. »La Grande Jatte« gotovo potpuno izvedena Seuratovom metodom »kolor-luminizma« ili poentilizma, tehnikom slikanja oblika točkicama čiste boje koje se stapaju samo ako se slika promatra iz daljine (vidi također sliku 55). Premda je Seurat zamišljao poentilizam kao naučnu metodu i koristio se u znatnoj mjeri Chevreulovim optičkim otkrićima, umjetnička uspješnost te metode potpuno je ovisila o istančanosti slikarevih osjećaja. »La Grande Jatte« je doista izuzetna slika: puna naturalističke opservacije, ali istovremeno toliko artificialna koliko i egipatski friz; lirska, ali istovremeno pretjerano proračunata, shematizirana ali i nježna, i ne bez primjese lakoće i duhovitosti. Pogledajte, na primjer, ozbiljnu ženu desno kako šeće sa svojim pratiocem u cilindru — i vodi majmuna na uzici. Neobičnost ove velike slike postaje još očitijom ako je usporedimo s karakterističnim impresionističkim vizijama užitaka

građanske klase kao što su Monetov »Koncert u parku Tuileries« (slika 8) i Renoirov »Le Moulin de la Galette« (42).



66 Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901)

Yvette Guilbert (studija za plakat)

Olovka i ulje, 183,13 × 91,50 cm. 1894. Albi, Musée Toulouse-Lautrec.

Yvette Guilbert (1868—1944) bila je poznata pariška pjevačica i recitatorica godinama i očito je da je Lautreca fascinirao njezin izgled jer se ona pojavljuje u njegovim djelima češće nego bilo koja druga suvremena umjetnica (uključujući »La Goulue« — slika 67). Bez sumnje su ga privukle vizuelne mogućnosti njezina izraza, istovremeno šaljivog i razvratnog. Kako je sam bio nakazan, Lautreca je fascinirao ono što je monstruozno, »outré« i nekonvencionalno, i upravo ta sklonost suptilno prožima njegova djela i daje njegovim slikama, crtežima i plakatima taj posebni ton, polufascinirajući, poluodbojan. Promatrajući Lautrecovu nelaskavu skicu svog lika, Yvette Guilbert je primijetila: »Ti si, Henri, genije za izobličavanje«. »Pa, naravno«, odgovorio je jetkim tonom. Slika 66 prikazuje Studiju za plakat koji nije nikad dovršio.



67 Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901)

Moulin Rouge — La Goulue (Studija za plakat)

Tonirana olovka, 151,25 × 116,90 cm. 1891. Alibi,
Musée Toulouse-Lautrec

Lautrec je bio jedan od prvih i umnogome najveći crtač plakata. Ovo je Studija za njegov prvi pokušaj; nacrtao ih je još trideset. Bio je to medij za koji je imao dara, te pravi smisao za sjaj i pretjerivanje; u plakatu je njegov osjećaj za život kao šaradu mogao naći Savršen odušak. »La Goulue« (»Proždrljivica«) bio je nadimak Louise Weber (1870—1929), najbolje plesačice kadrile onog vremena i glavne atrakcije Moulin Rougea. Njezina je karijera bila kratka. Umrla je siromašna i zaboravljena. Neobičan lik u prvom planu je Jacques Renaudin, poznat kao Valentin-le-Désossé zbog prevelike mršavosti. On je bio La Gouluein stalni partner i plesao je iz zadovoljstva. Imao je vlastitu kavanu, pa mu honorar nije bio potreban.



68 Henri de Toulouse-Lautrec (1864—1901)

Ples u Moulin Rougeu

Platno, 113,13 × 147,50 cm. 1890. Philadelphia,
Henry P. McIlhenny

Prizor iz poznate pariške plesne dvorane čijoj su glasovitosti doprinijeli i Lautrecovi plakati i slike. Isprva je to bio lokal u koji su zalazili samo stanovnici Montmartrea, a ne kao kasnije, respektabilni mamac za turiste. Premda je počeo slikati kao impresionist, Lautrec je uskoro uvidio da doktrina o neposrednom, objektivnom promatranju prirode ne odgovara njegovoj viziji. Htio je ukazati na mračniju stranu života, na grubost koja se često skriva iza vesele fasade. Htio je naglasiti liniju, izraziti pokret, ali i izvrgnuti satiri. Njegovi likovi (vidi i sliku 67) imaju neposrednost plakata i žaoku oštne karikature. Često se služio bojom da izrazi raspoloženje kao i da opiše činjenice. Zelenkasta nijansa pridaje tom naoko veselom prizoru pomalo zloslutnu kvalitetu. Mnogi od likova mogu se prepoznati.



69 Georges-Pierre Seurat (1859—1891)

Poziv na cirkusku predstavu (»La Parade«)

Platno, 98,13 × 147,50 cm. 1878—8. New York, Metropolitan Museum of Art (ostavština Stephena C. Clarka)

Premda manja po veličini od »Kupanja« (slika 55) i »La Grande Jatte« (slika 65), »La Parade« je djelo gotovo jednake kvalitete i važnosti. Ovdje je Seurat još više razradio vizuelnu ideju da bi svi likovi trebali biti u vezi, međusobno i s ambijentom, na geometrijski način. Tretman pozadine i raščlanjivanje predmeta i svjetlosnih efekata na oblike i područja pomno proračunata tona predviđaju svijet kubizma i Mondrianove konstrukcije. Prostor i dubina također su smanjeni na minimum. Čitalac može sam zaključiti dokle se Seurat digao na tom putu do apstrakcije, uspoređujući »La Parade« s Degasovim kazališnim prizorima (slika 16) koje je Seurat zacijelo poznavao. Seurat ovdje prikazuje dio cirkuske predstave prikazan na sajmu kojim se želi privući publika da kupi karte za cijelu predstavu. Premda je stil »La Parade« vrlo daleko od impresionizma Moneta ili Renoira, Seurat je zadržao neka od njihovih formalnih sredstava, naročito red glava na dnu slike.



70 Paul Gauguin (1848—1903)

Đavolove riječi

Pastel, 77 × 35,50 cm. 1892. Basel, Kupferstichkabinett

Gauguin je eksperimentirao s mnogo likovnih izraza: slikanje, crtanje, akvarel, kiparstvo, keramika i grafičkim tehnikama kao što su monotip i drvorez. Sve se to, naravno, isprepliće u njegovim djelima. Ovaj snažni ženski akt prikazuje Evu nakon prvog grijeha, te predstavlja studiju za njegovu sliku u ulju (iz 1892. godine) »Parau na te Varua ino« (»Đavolove riječi«) dok je profil đavola koji čući prikazan na slici »Manao Tupapau« (»Duh mrtvih bdije«), prikazanoj na reprodukciji 87. I lik Eve je ponovno upotrijebio, s leđa, na monotipu iz 1901. godine nazvanom »Mòra«.



71 Paul Gauguin (1848—1903)

Glava Tahičanke

Olovka, 30 × 24,60 cm. 1891. Cleveland Museum
of Art (Lewis B. Williams Collection)



72 Claude Monet (1840—1926)

Jablanovi na Epti

Platno, 80,63 × 80 cm. Oko 1890—91. Edinburgh, National Gallery of Scotland

1890. Monet se preselio u Giverny na rijeci Epti i tu je živio do kraja života, nalazeći sve veću inspiraciju u cvjetnjaku u vodi koji je sam zasa-dio. Odrazi u vodi oduvijek su ga privlačili (vidi sliku 13) i pola kompozicije u »Jablanovima« posvećeno je slici što je u rijeci stvaraju oblaci, nebo i drveće. Ti jablanovi bili su u neposrednoj blizini njegove kuće i Monet je čak platio trgov-cu drvetom, koji se spremio da ih posiječe, da to odgodi dok ih on naslika. Radeći u čamcu s ravnim dnom naslikao je seriju slika drveća pod raznim vrstama svjetla. Šest slika iz te serije bilo je prikazano u Parizu u ožujku 1892. godine. Ton ove slike čak je svjetliji od njegovih ranijih im-presionističkih slika (slike 1,9). Boja i svjetlo kao da trepere na platnu, toliko su isprekidani potezi i toliko je intenzivan odraz sunčeva svjetla.



73 Paul Gauguin (1848—1903)

Autoportret slikara s paletom

Platno, 55 × 46,90 cm. 1893. Los Angeles, Norton Simon

Od svih slikara, prikazanih u ovoj monografiji, Gauguin je bio »najromantičniji«, i njegovi autoportreti, poput ovog posvećenog Charlesu Moriceu, prijatelju iz Pariza, imaju u sebi nešto teatralno. Obučen kao na ovoj slici, Gauguin je Parižanima djelovao — prema riječima jednog drugog prijatelja — poput pretjerano egzotičnog ciganina.



74 Vincent van Gogh (1853—1890)

Stijene, Montmajour

Olovka, pero i tinta, 48,13 × 59,40 cm. 1888.
Amsterdam, Van Gogh Museum



75 Vincent van Gogh (1853—1890)

Čempresi (»Zvezdana noć«)

Pero i tinta, 46,25 × 61,25 cm. Lipanj, 1889. Bremen Kunsthalle (nestala u II svjetskom ratu)

Ritam igra osnovnu ulogu u van Goghovim zrelim djelima. Ritam sjedinjuje, pojednostavljuje i pojačava njegove stilske figure i on, djelomično, daje posebno, u isti mah neurotično i poetsko, obilježje njegovoj umjetnosti. Ovaj crtež, koji je u vezi s poznatom slikom u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku, doima se gotovo klaustrofobijski zatvoreno. Premda mu je van Gogh, naravno, dao vlastitu interpretaciju, on nije izumio to emfatično korištenje ritma. Bio je to suvremeni trend, očit u slikama i crtežima Lautreca (slike 66, 67, 68) i Gauguina (slike 62, 91) i jedna od glavnih karakteristika art nouveaua. Jedan od slikara koji se time koristio na sličan način bio je Edvard Munch (slika 88).



76 Paul Cézanne (1839—1906)

Mrtva priroda s breskvama

Platno, 30,63 × 39,40 cm. 1890—94. Winterthur, Kolekcija Reinhart

Cézanne je možda jedini veliki umjetnik koji je bio podjednako uspješan kao pejzažist, portretist i slikar mrtve prirode. S obzirom na njegove polagane i beskrajno pomne metode (što je činilo poziranje za portret pravom mukom), mrtva priroda bila je za njega idealna tema: bila mu je »pri ruci«, mogla je se rasporediti u prikladne kompozicije, i savršena je za rad u atelieru. I voće je odgovaralo Cézanneovoj ljubavi prema geometrijskim oblicima. Njegova sklonost prilagođavanju perspektive radi pikturalnih razloga — tako je ovdje vrh stola nagnut prema naprijed — djelomično anticipira ideje kubista, na koje je on, dakako, uvelike utjecao svojim radovima, naročito poslije važne izložbe njegovih djela 1907. godine.



77 Paul Gauguin (1848—1903)

Kod stola (»Banane«)

Platno, 71,90 × 90,63 cm. Potpisano i datirano 1891. Pariz, Louvre (Jeu de Paume)

Gauguin je naslikao ovu sliku za vrijeme svog prvog posjeta Tahitiju. Otkako je posjetio Martinique 1887. godine, Gauguin je sanjao o ambijentu koji bi zadovoljio njegovu duboku sanjarsku čežnju za rajem na zemlji, za svijetom koji bi odgovarao i ujedno inspirirao onu umjetnost koju je želio stvoriti, umjetnost koja bi bila jednostavna, dekorativna, svečana i šarena, a ipak tajnovita kao vizija. U početku mu se činilo da mu Bretanja odgovara, ali klima i surov život seljaka sapinjale su njegov duh. Iz niza razloga bio je uvjeren da je Tahiti pravo mjesto za njega, pa je u početku bio dosta sretan, naročito kada se smirio uz mladu domorodačku djevojku Tehuru. No ubrzo je otkrio da je otok njegovih snova otrcana francuska kolonija gdje su tradicionalna umjetnost i način života praktički nestali. Pomanjkanje novca prisililo ga je da se vrati u Francusku u lipnju 1893. godine. U proljeće 1895. godine Gauguin se vraća na Južno more gdje umire u svibnju 1903. godine.



78 gore Paul Cézanne (1839—1906)

Studije za »Mardi Gras« (»Fašnik«)

Olovka i tuš, 24 × 30,16 cm. Oko 1888. Pariz, Louvre (Cabinet des Dessins)



78 dolje **Paul Cézanne (1839—1906)**

Autoportret (detalj)

Olovka, 30,63 × 23,75 cm. 1897—1900. Basel,
Barun R. von Hirsch



79 Paul Cézanne (1839—1906)

Autoportret

Litografija, 48,13 × 36,50 cm. Oko 1898. London, Courtauld Institute Galleries

Kao i van Gogh Cézanne je bio strastveni autoportretist. Ova litografija bila je načinjena za »Album des Peintres Graveurs«, što ga je naručio trgovac umjetninama Vollard. Mapa je trebala biti objavljena 1898. godine, ali se nikad nije pojavila.



80 Vincent van Gogh (1853—1890)

Poštar Joseph Roulin

Platno, 80 × 62,50 cm. Kolovoz 1888. Boston, Museum of Fine Arts (ostavština Roberta Treata Painea II)

Veliki portreti Holbeinsa, Rafaela, Tiziana, Van Dycka, Reynoldsa i Lawrencea često prikazuju ljude iz krugova kraljevskih i plemićkih porodica te druge važne ličnosti. Mnogo demokratskija umjetnost impresionista i neoimpresionista predstavlja nam u drugačiju klasu. Katkada slikaju kolegu-slikara, pisca ili muzičara, katkada svoje djevojke (slika 41) ili članove obitelji (slika 59), ali često i bilo kojeg mještanina koji bi pristao da im pozira (slika 81). 1. kolovoza 1888. godine van Gogh je pisao svojem bratu Theu u Pariz: »Sada radim na portretu poštara u njegovoj tamnoplavoj uniformi sa žutim. Glavu ima poput Sokrata, nosa gotovo da i nema, visoko čelo, celavo tjeme, male sive oči, žarkocrveni buc masti obrazi, duga prosjeda brada, velike uši. Taj je čovjek gorljivi republikanac i socijalist, sasvim pametno rezonira i mnogo toga zna.« Nakon nekoliko dana dodao je da Roulin »ipak djeluje poput Sokrata iako je pomalo odan piću i zato je tako jako crven«.



81 Paul Cézanne (1839—1906)



Pušač

Platno, 93,75 × 70,63 cm. 1896—8. Lenjingrad, Ermitaž

Jedan od najljepših Cézanneovih portreta iz zrele faze, premda možda »portret« nije pravi izraz za tu sliku. Slika nije bila naručena i neidentificirani čovjek koji mu je pozirao bio je vjerojatno neki mještalin iz Aixa kojega je slikar plaćao na sat. Moglo bi se reći da model nije ništa drugo nego izlika za raspored oblika i boja, kao na nekim Rembrandtovim slikama starih ljudi, ali snaga i ljepota konstrukcije i boje daju slici jaču rezonancu i univerzalniju kvalitetu nego u većini konvencionalnijih portreta, gdje laskanje onomu tko pozira ima prioritet. Glava naslonjena na ruku bio je Cézanneov omiljeni motiv jer je doprinosio i raznolikosti i čvrstoći poze (vidi također sliku 20). Na zidu su najmanje dvije Cézanneove slike. U gornjem desnom uglu je dio kompozicije s kupačicama, a mrtva priroda s bocom naslikana je na jednoj slici iz 1871—2. godine, koja se danas nalazi u Berlinu. Poput Moneta (vidi sliku 72) i Degasa, Cézanne se počeo zanimati za serije slika, te je naslikao nekoliko verzija iste osnovne vizuelne ideje. Pušači, kartaši, kupačice (vidi sliku 95) su primjeri tog njegova rada.

82 Pierre-Auguste Renoir (1841—1919)

Kupačica popravlja kosu

Platno, 90,90 × 72,80 cm. Oko 1893, Washington, National Gallery of Art (Chester Dale Collection)

U početku svoje karijere Renoir je naslikao dvije značajne slike ženskog akta u prirodnoj veličini (»Diana«, 1867., u Washingtonu, te »Kupačica s grifonom«, 1870, u São Paulu). Bila je to tema kojoj se uvijek vraćao cijelog života. Ne smije se zaboraviti da aktovi — poput ovoga ovdje — predstavljaju tradicionalnu stranu Renoirove umjetničke ličnosti. Gole, obično punašnije djevojke nisu prikazane u svakidašnjem (kao što je to slučaj kod Degasa — slika 86) nego u artificialnom ambijentu što je prije izgovor nego razlog za golotinju — kao u platnima Bouchera iz osamnaestog stoljeća, kojima se Renoir uvelike divio.



83 Paul Gauguin (1848—1903)

Ea Haere Ia Oe («Kamo ideš?«)

Platno, 91,25 × 70 cm. Potpisano i datirano 1893.
Lenjingrad, Ermitaž

Premda razočaran sivom stvarnošću Tahitija koncem devetnaestog stoljeća, Gauguin nije odustao od potrage za novim rajem. On ga je jednostavno izmišljao na svojim platnima, superponirajući svoju viziju preko činjenica. Ova izuzetna slika bazira se na promatranju, ali shematski tretman boje i linije, osnova njene vizualne snage, predstavlja nastavak i usavršenje onoga što je Gauguin već slikao u Bretanji, a to je faza sažeta u »Viziji nakon propovijedi« (slika 62). Početkom devedesetih godina bio je također pod utjecajem shematske, ali i vrlo uzvišene kvalitete egipatske i javanske umjetnosti; čak je i knjiga o Tahitiju prije dolaska Evropljana (J.-A. Moerenhout: »Voyage aux îles du grand océan«, objavljena 1837. godine) raspalila njegovu maštu.



84 Paul Cézanne (1839—1906)

Akvedukt

Platno, 89,40 × 70,90 cm. 1887—90. Moskva, Puškinov muzej

Prizor iz okolice Aix-en-Provinces. Kroz drveće vidi se planina Mont Sainte-Victoire (jedna od njegovih omiljenih tema — vidi također sliku 51). Obično se veličaju — danas je to postalo otrcano — racionalne, strukturalne kvalitete slika iz Cézanneove zrele faze, a lako se zaboravlja da bi njihovi racionalni elementi bili jalovi i njihove strukturalne vrline samo akademske, kad ne bi bilo toliko strasti u osnovi svih njegovih djela. Čulnost i ljubav prema silovitosti čini većinu njegovih slika iz mladosti gotovo apsurdnima, no zadubi li se čovjek u njih, zamijetit će da one njegovim kasnijim platnima daju hipnotička svojstva. U »Akveduktu« borova 'lišća' kao da ima neobičnu, latentnu snagu, gotovo eksplozivnu u svom vizuelnom dojmu.



85 Vincent van Gogh (1853—1890)

Suncokreti

Platno, 90,63 × 71,25 cm. Siječanj 1889. Philadelphia, Museum of Art (ostavština Tyson)

Jedna od serije slika suncokreta, naslikana između kolovoza 1888. i veljače 1889. godine kada je van Gogh živio u Arlesu, na jugu Francuske. Počeo ih je slikati kao dekoraciju svog ateliera. Ti prilično neprofinjeni cvjetovi rijetko su privlačile evropske slikare cvijeća koji su više voljeli manje i ljepše vrste koje su se mogle lakše kombinirati i komponirati. Međutim, njihovi šiljati obrisi i jednostavna boja učinili su suncokrete idealnom van Goghovom temom, jer je on, u svojoj posljednjoj fazi, bio privučen pejzažima i predmetima koji su bili svijetli, jasnih kontura i koji su odgovarali njegovim jakim vizuelnim ritmovima. Zahvaljujući njegovoj detaljnoj korespondenciji, koja je većim dijelom bila upućena njegovom odanom bratu Theu, možemo slijediti van Goghov rad i točnije odrediti datume nego kod bilo kojeg drugog velikog slikara. Ta pisma se ubrajaju također među najdirljivija i najinteresantnija svjedočanstva što ih je ikada pisao jedan umjetnik.



86 Edgar Degas (1834—1917)

Poslije kupanja: Žena briše vrat

Pastel, 61,90 × 65 cm. Oko 1895 (?). Pariz, Louvre (Jeu de Paume)

U Renoirovim aktovima, djevojke su svučene da bi promatrač uživao. Kod Degasa su one gole jer se žele oprati. Ne treba se previše čuditi da su gole djevojke na Degasovim slikama često u ono doba bile proglašavane bestidnima; »božanski ženski oblik« u mitološkom ruhu bilo je jedno, ali ovaj pogled kroz ključanicu na običnu ženu kako radi nešto što bi možda oklijevala učiniti čak i pred svojim mužem, bilo je nešto sasvim drugo.



87 Paul Gauguin (1848—1903)

Manao Tupapau (»Duh mrtvih bdije«)

Platno, 73 × 38 cm. Potpisano i datirano 1892.
Buffalo, Albright-Knox Art Gallery (A. Conger
Goodyear Collection)

To je slika s kojom je Gauguin bio osobito zadovoljan i o kojoj je nekoliko puta pisao, a zasniva se na ličnom iskustvu. Jedne noći vratio se u svoju kolibu i spazio svoju ljubavnicu Tahićanku Tehuru kako leži na krevetu u tami koje se ona užasno bojala. 8. prosinca 1892. pisao je svojoj supruzi Metti, s kojom se bio razišao: »Naslikao sam akt mlade djevojke. U takvu položaju dovoljna je samo sitnica pa da sve ispadne vulgarno. No, ipak sam je htio naslikati u toj pozi: zanimale su me linije i radnja . . . Ti ljudi se veoma boje duhova mrtvih. Morao sam objasniti njezin strah minimumom učenih sredstava, ne onako kako se to radilo u prošlosti. Da bih to postigao, opći sklad je mračan, tužan, zastrašujući, te se vizuelno doima poput pogrebne zvonjave: ljubičasto, tamnoplavo i narančastožuto . . . U pozadini ima nešto cvijeća, no budući da je zamišljeno, ono ne smije biti stvarno. Kod mene ono liči na iskre. Polinezijci vjeruju da su noćne fosforescencije duhovi mrtvih. Vjeruju u njih i boje ih se. Konačno, naslikao sam duha vrlo jednostavno kao malu, bezazlenu ženu, jer djevojka može vidjeti samo duh mrtvoga kad je on pove-

zan s mrtvom osobom, to jest, s ljudskim bićem
kakva je ona sama«.



88 Edvard Munch (1863—1944)

Vojni orkestar u ulici Karla Johana u Oslu

Platno, 100,63 × 139,40 cm. Potpisano i datirano 1889. Zürich, Kunsthaus

Norveški slikar Edvard Munch, najviše je poznat po svojim slikama i crtežima, kao što su »Krik« i »Ples života«, u simbolističkom stilu. Međutim, ispresionisti su odigrali važnu ulogu u njegovu umjetničkom razvoju. Njegov prvi boravak u Parizu 1885. godine trajao je samo tri tjedna. Četiri godine kasnije dobio je državnu stipendiju koja mu je omogućila da ostane u Parizu skoro tri godine. Učio je na umjetničkoj školi koju je vodio pomodni slikar Léon Bonnat (1883—1922) i bio je impresioniran djelima van Gogha i Gauguina. »Vojni orkestar u ulici Karla Johana u Oslu« otkriva utjecaj impresionista u promatranju svjetla, u pojednostavljenoj kompoziciji s dominantnom dijagonalom (usporedi slike 33, 35 ili 50) te u načinu kako su likovi naoko svojevoljno odrezani rubovima slike (usporedi sliku 16). S druge strane, ritmičko pojednostavljenje oblika i generaliziran, već ponešto prijeteći karakter ambijenta, nagovještava Munchov potpuno razvijeni stil iz devedestih godina.



89 John Singer Sargent (1856—1925)

Paul Helleu skicira

Platno, 65 × 80 cm. 1889. New York, The Brooklyn Museum

Sargentov ugled vodećeg portretiste visokog društva koncem viktorijanskog i edvardijanskog perioda stvorio je pogrešan dojam o njegovu djelu. Rodio se u Firenci kao sin imućnih Amerikanaca, koji su živjeli u Italiji, školovao se u Parizu gdje se sprijateljio s Monetom i tako bio pod utjecajem novih pravaca u slikarstvu. On je doista bio u stanju da spoji veličanstvenost starih majstora s vizuelnim idejama koje je preuzeo s impresionističkih slika (pomalo neobični uglovi, ležerne poze), što je dalo njegovu portretiranju posebni čar, istovremeno umirujući i izazovno moderan. U toj studiji u ulju, naslikanoj u Worcestershireu, neusiljenost grupiranja, dijagonalni smještaj kanus i ugao gledanja prema dolje su elementi impresionizma. Paul Helleu (1859 — 1927), veliki lični prijatelj Sargenta, bio je portretist u velikoj modi, na kojega je utjecao Degas, ali je bio sklon da svojim portretima daje prizvuk elegancije gotovo svojstvene onoj iz osamnaestog stoljeća. Ako ga usporedimo sa Sargentom, njegova djela nisu toliko čvrsta već više »chic«.



90 Vincent van Gogh (1853—1890)

Čamci na obali kod Saintes-Mariesa

Platno, 63,75 × 80 cm. Lipanj 1888. Amsterdam, Van Gogh Museum

Poput Degasa, Moneta (vidi sliku 58), Maneta i Gauguina, i van Gogh je bio očaran japanskom grafikom koja je počela kružiti Parizom šezdesetih godina. Čak je 1887. naslikao tri kopije prema crtežima Hiroshigea i Kesai Yeisena. Njihovi neočekivani uglovi, pojednostavljeno oblikovanje, naglašene siluete i smioni kolorit odgovarali su njegovom načinu slikanja. Tretman šarenih čamaca u ovoj sceni na obali pokazuje utjecaj japanske grafike na njegovo djelo. Toliko smo navikli na vizuelne kratice moderne ekonomske propagande — metode koje često nalazimo već kod neoimpresionista — da nas ovakvi pejzaži uopće više ne iznenađuju; treba napregnuti maštu da bismo se vratili u osamdesete godine prošlog stoljeća kada bi ovakvu sliku većina ljudi smatrala apsurdno sirovom i neumjetničkom.



91 Paul Gauguin (1848—1903)

Pastorales Tahitiennes

Platno, 86 × 113 cm. Potpisano i datirano 1893.
Lenjingrad, Ermitaž

Ovoj slici Gauguin je dao francuski naslov jer nije mogao naći pravi polinezijski izraz za tu temu. S tom slikom bio posebno zadovoljan i premda ju je dovršio krajem prosinca 1892. godine, mislio je da će biti dobar znak ako je ant-datira s godinom 1893. To je izvanredna predodžba raja na zemlji zamišljena vrlo dekorativno, ali ne i lako. Krivudave grane i ravne plohe odvojenih boja i ovdje daju naslutiti utjecaj japanske grafike. »Pastorales Tahitiennes« bila je izložena na dražbi Gauguinovih slika u Parizu u veljači 1895., gdje je postigla cijenu od 480 franaka. Preostali dio Gauguinova života bila je mješavina siromaštva i razočaranja. Pošto se vratio u Francusku sredinom 1893. godine, živio je neko vrijeme u Parizu, a zatim se vratio u Bretanju. U sukobu s nekim mornarima kod Concarneaua ozbiljno je ozlijedio nogu. U ožujku 1895. godine još jednom odlazi na Tahiti. Od tada je manje-više stalno bolestan, uglavnom od sifilisa. U siječnju 1898. pokušava počiniti samoubojstvo. U kolovozu 1901. godine, razočaran više nego ikada prije svijetom Tahitija, odlazi na još udaljenije otočje Marqueses i umire u Atuani (Le Do-

minique) 8. svibnja 1903. godine. Bilo mu je pedeset i pet godina.



92 Edgar Degas (1834—1917)

Prije predstave

Platno, 46,90 × 61,90 cm. Oko 1890—2 (?). Edinburgh, National Gallery of Scotland (Maitland Gift, 1960)

Degas je prvi put put imao poteškoća s vidom početkom sedamdesetih godina nakon bolesti koju je navukao za vrijeme francusko-pruskog rata. Njegov vid stao se još više pogoršavati u devedesetim godinama. I 1908. Degas je manje-više potpuno prestao slikati. Nastavio je živjeti, ali njegov život bio je gotov. Bio je mrzovoljan i otresit; stalno je ponavljao svoja stara načela i anegdote, a zatim zapadao u mučna razdoblja šutnje koja bi prekidao jednom jedinom patetičnom rečenicom: »Mislim samo na smrt.« U kasnijoj fazi života njegov stil je, dakako, postao mnogo liberalniji, pa je počeo preferirati pastel koji mu je dopuštao da zadrži boju, a da ne žrtvuje liniju. Čak i ova slika u ulju otkriva utjecaj pastela u lagano naglašenim obrisima ruku i u »zamrljanom« efektu suknji.



93 Claude Monet (1840—1926)

Temza i Parlament, efekt sunčeva svjetla

Platno, 81,25 × 94,50 cm. Potpisano i datirano 1903., New York, Brooklyn Museum (Poklon gospođe Grace Underwood Barton)

Monet je, kao i Camille Pissarro (vidi sliku 30), boravio u Londonu za vrijeme francusko-pruskog rata i zauvijek je zadržao ljubav prema tom gradu. 1871. je naslikao Temzu i zgradu parlamenta (London, National Gallery), a početkom osamdesetih godina počeo je praviti planove da se vrati i naslika seriju veduta te rijeke. No zapravo ih nije započeo sve do 1899. godine. Tada je već radio na dvije serije slika — stogovi sijena i katedrale. Slike su bile zamišljene u slijedu tako da se varijacije boja i svjetlosnih efekata međusobno ističu. Kao i serija »Lopoča« (vidi sliku 96), bazirale su se na neposrednom opažanju, ali su prelazile u sanjarske privide na kojima tkanje, boja i tekstura igraju važniju ulogu od bilježenja viđene stvari. Monetove slike iz kasne faze već anticipiraju nesputane fantazije apstraktnog ekspresionizma.



94 Vincent van Gogh (1853—1890)

Vrane na poljima pšenice



Platno, 50 × 98,75 cm. Ljeto 1890. Amsterdam, Van Gogh Museum

Koncem proljeća 1890. van Gogh je patio od velike nervne napetosti. Bio je pod nadzorom dra Gacheta. Patio je od depresije zbog toga što nije uspijevao stvoriti slike koje bi se mogle prodati, a ta je situacija značila dodatno financijsko opterećenje za njegova brata Thea. Početkom srpnja vratio se u Auvers pošto je posjetio svojeg Thea i njegovu ženu Jo u Parizu. Nije mu bilo dobro, ali je nastavio slikati. O tome je 9. srpnja pisao Theu: »Do sada sam naslikao još tri velika platna. To su prostrana žitna polja pod oblačnim nebom i nisam se morao posebno truditi da izrazim tugu i krajnju osamljenost. Vjerojatno ćeš ih uskoro vidjeti jer se nadam da ću ti ih uskoro donijeti u Pariz budući da sam gotovo uvjeren da će ti ta platna reći ono što ne mogu izraziti riječima, a to je koliko u ovom kraju ima zdravlja i snage koja okrepljuje.« (J. B. de la Faille, izdanje 1970.). 27. srpnja ispalio je sebi metak u prsa; umro je dva dana kasnije u trideset osmoj godini. Uznemireni potezi »Vrana na poljima pšenice« su simptomi krajnje živčane napetosti u kojoj je živio to posljednje ljeto svoga života. Ta teška slika nagovještava nasilje, pa i umobolnost.

95 Paul Cézanne (1839—1906)

Kupačice

Platno, 125,30 × 192,80 cm. Oko 1900—6. London, National Gallery

Tri velike slike kupačice u pejzažu bile su glavna Cézanneova preokupacija u posljednjim godinama njegova života. Druge dvije su vlasništvo Umjetničkog muzeja u Philadelphiji i Fondacije Barnes u Merionu. Tema podsjeća na prve romantične radove Delacroixa, ali stil pripada njegovoj posljednjoj fazi, u kojoj je fizička spoljašnjost svedena na pojednostavljene oblike i facete. Nije slučajno što je ova verzija »Kupačica«, koja je bila izložena u »Salon d'Automne« (Jesenski salon) 1907. godine, utjecala na razvoj kubizma. Datiranje tih kasnih »Kupačica« bilo je otežano jer ih je radio godinama s prekidima. Površna obrada anatomije, iako simptomatična za Cézanneov stilski razvoj, možda je posljedica njegova skanjivanja da slika neposredno sa živog golog modela. Rekao je slikaru Emileu Bernardu da bi mu bilo neugodno da u tim godinama koristi ženski model.



96 Claude Monet (1840—1926)

Jezerce s lopočima

Platno, 86,90 × 91,25 cm. Potpisano i datirano 1899. London, National Gallery

Odrazi u vodi privlačili su Moneta od šezdesetih godina stoljeća (vidi sliku 13), a ta tema zaokupljavala ga je i kasnije. Jezerce s lopočima u vrtu njegove kuće u Givernyju (vidi također sliku 72) postalo je njegova idealna tema — naročito nakon što je sam mnogo puta poboljšao njegov raspored. U to se ubraja i »japanski« most, naslikan na ovoj slici koja pripada seriji od preko šezdeset povezanih prizora, započetoj 1898. godine. Konstrukcija »Jezerca s lopočima« je uvijek relativno konvencionalna. Na većim i kasnijim platnima površine vode i odrazi su jedina tema.



UMJETNIČKA SERIJA GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE

MAJSTORSKA DJELA U VELIKOM FORMATU

1. VAN GOGH 2. FANTASTIČNO SLIKARSTVO

3. BRUEGEL 4. IMPRESIONISTI I POSTIMPRESIONISTI

